CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS



MADRID 351
SEPTIEMBRE 1979

CUADERNOS HISPANO-AMERICANOS

DIRECTOR

JOSE ANTONIO MARAVALL

SUBDIRECTOR

FELIX GRANDE

HAN DIRIGIDO CON ANTERIORIDAI
ESTA REVISTA

PEDRO LAIN ENTRALGO
LUIS ROSALES

DIRECCION, SECRETARIA LITERARI
Y ADMINISTRACION

Centro Iberoamericano de Cooperació
Avenida de los Reyes Católicos, 4
(Ciudad Universitaria)
Teléfono 244 06 00
MADRID-3

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M. 3875/1958

351

Dirección, Administración y Secretaría:

Centro Iberoamericano de Cooperación

Avda. de los Reyes Católicos, 4

(Ciudad Universitaria)

Teléfono 244 06 00

MADRID

INDICE

NUMERO 351 (SEPTIEMBRE 1979)

Págs.

ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Cubierta: Antonio Povedano.

Imp. FARESO, S. A. - Paseo de la Dirección, 5 - Madrid-29

ARTE Y PENSAMIENTO

Una polémica becqueriana

Camuñez y Campillo

1895-1896

A Rafael y Marisa Montesinos

I

La vida y la fama póstuma de Bécquer han sido muy bien investigadas por historiadores y críticos. Tanta atención,

sin embargo, ignora la primera polémica
en torno a cuál sea el verdadero texto
de las Rimas. Fernando Camuñez, médico
y poeta con reputación local, Cádiz, y Narciso
Campillo, gaditano, amigo de Bécquer
- de ahí su importancia - y escritor de cierto
renombre, discutieron briosamente en el
Diario de Cádiz.

Artículo de Camuñez, 28 Septiembre
1895. « El objeto que me guía es el
siguiente: ¿Por qué razón no se han in-
siguiente: ¿Por qué razón no se han in-

cluidos en las últimas ediciones de sus obras sus trabajos conocidos?

¿Y por qué razón algunas de sus poesías aparecen completamente variadas de cómo él las escribió y publicó?»

Comparaciones. _Saeta que voladora._ Camuñez se atiene a la versión de _El Museo Universal_, 8-Abril-1866. Hay variantes en las _Obras_ de 1871, ajenas al autor. Véase la rigurosa edición del _Libro de los Gorriones_ presentada por la profesora María del

Pilar Palomo, Madrid 1977. También es interesante el volumen de *Rimas y Leyendas*, edición de la profesora Carmen Ruiz Barrionuevo, Salamanca 1977.

Ante esas variantes, Camiñez se pregunta: «¿Quién, pues, se ha permitido variar conceptos, palabras y hasta alguna de las ideas del eximio escritor?... ¿Con qué pretexto se ha hecho esto? ¿Con el de mejorar la poesía? ¿Pues si precisamente se ha hecho lo contrario!». Camiñez

tiene razón.

Otra rima: Dos rojas lenguas de fuego

Según El Museo Universal, 18-Marzo-1866.

Las variantes en las Obras no son leves. «¿Qué

tal os parece, mis queridos lectores? Cemuña

protesta: «Cuánto más bello y más propio

[no] son aquellos versos que dicen:

Dos rojas lenguas de fuego

que de una hoguera se alzan, etc

que los del arreglador:

Dos rojas lenguas de fuego
que a un mismo tronco enlazadas etc.

«¿Es acaso más bello ni más exacto el que broten dos llamas de un tronco que de una hoguera?» Y más adelante: «Más valía» que se recogieran algunas frases - seis - no recogidas en las Obras. Y se pregunta cuál es el nombre del arreglador: «que lo exprese en alta voz y sin cuidado».

II

A esta provocación responde Narciso Campillo en el *Diario de Cádiz*, 9-octubre-1895.

Gustavo Adolfo Domínguez Bécquer

Dice en tono despectivo que no conoce a Camiñas « a pesar de que si conozco a los que en esa capital se dedican al cultivo de las letras ». De lo que deduce que Camiñas debe de ser muy joven, y de ahí

su ligereza.

„ Empezaré diciendo que nadie mejor ni primero que yo conoció al difunto poeta. Juntos aprendimos a leer, juntos estudiamos pilotaje en el Real Colegio de San Telmo, de Sevilla, por gracia de Dª Isabel II, como hijos ambos de viudas nobles y pobres, y no dejé de tratarme con él en las ausencias hasta el día de su fallecimiento, ocurrido en el Barrio de Salamanca

y calle de Claudio Coello, número 7
(casa en que también por entonces habitaba
Rodríguez Correa), el día 22 de Diciembre de
1870." Y más adelante agrega que Bécquer
tenía "amigos leales y verdaderos, capaces
de consolarle en sus desgracias, de asistirle
y cuidarle en sus enfermedades, de propor-
cionar a su cadáver decente sepultura, y
de promover y costear la publicación de
sus obras." Y menciona a los otros dos

amigos, el pintor Casado y el escritor D. Ramón Rodríguez Correa...»

Continúa: « El día del entierro, cuando volvíamos del Cementerio de San Lorenzo, después de haberle dejado en el nicho número 470, fila 1ª, en el mismo patio y frente al sitio en que tres meses antes fueron depositados los restos de su hermano inseparable el pintor Valeriano, discurríamos Casado, Rodríguez Correa y yo sobre la manera de honrar al poeta difunto, coleccionando

e imprimiendo sus obras, y de favorecer a su desvalida viuda y a sus huérfanos, que mucho lo necesitaban, con lo que tales obras produjesen. Sin levantar mano del asunto, celebramos al siguiente día, en casa del pintor Casado, Plaza del Progreso número 8, una reunión de literatos y artistas ->

Por de pronto lograron lo suficiente para costear la edición. Casado se inclinaba a publicar todos los originales de Bécquer, pero Campillo prefirió que no se diesen a la

estampa los textos, indignos de darle nombre. Estos los quemé yo delante de Correa en su casa, para evitar que andando el tiempo viniese algún mentecato a descubrirlos y publicarlos en desdoro del autor.»

Campillo afirma, por otra parte que en aquellas poesías citadas por Camúñez fue el propio Bécquer quien las corrigió. Y nombra a varios escritores que estropearan sus páginas al enmendarlas, y entre ellos, a su amigo Zorrilla, que pretendía alterar los versos

13

de su Tenorio..." Y ya que de
correcciones se trata declaro que en los artí-
culos y Rimas de Bécquer, principalmente en
éstas, hay muchas mías y también algunos ver-
sos..., a ruegos del autor, que en Noviembre
de 1869 me las trajo — [illegible] manuscrito
todas [las Rimas] para que las cepillase y
las diese barniz (según sus palabras), y las
enmendase la ortografía, y también otras
cosas, pues Gustavo decía haiga y diferien-
cia, etc., como lo pueden atestiguar muchos

que aún viven y le han tratado y conocido. Por aquel tiempo, Gustavo me visitaba muy a menudo para que me ocupase en la corrección, pues "se encontraba malucho y estaba arreglando el baúl para el gran viaje." Y cuando le devolví las *Rimas* ya retocadas, lo agradeció mucho, aceptando y elogiando casi todas las correcciones. Por mi parte, retiré algunas, muy pocas, que no le gustaron; pues en literatura nunca quise imponerle mi

opinión. Aunque solía llamarme mi tirano, esa tiranía la empleaba yo en otras cosas muy diferentes, v. g. en obligarle a que le viese un médico, y en hacerle tomar las medicinas."

En cuanto a las rimas [illegible] alegadas está de acuerdo con Cambiner. Le gusta más la primera versión, y no la modificad por Bécquer.

Todo eso no es del todo verdad. En

Dos rojas lenguas de fuego pmo la pluma

sólo Becquer. Pero en *Hasta que volados* hay variantes que no están en el *Libro de los Gorriones*, debidas, pues, a otra pluma. ¿La de Campillo? (Véase la edición Palomo, pág. 34.)

III

No se hizo esperar la réplica de Cansinos. (*Diario de Cádiz*, 12-Octubre-1895) Advierte que no argumentará con acritud, "teniendo el honor de contestar al sabio y cultísimo D. Narciso Campillo." También le llama "distinguido

retórico». Comparad los elogios de Rodríguez Correa con las palabras de quien se cree el *salvador* de Bécquer. «*Obras de G. A. B. Reformadas por Campillo*!!»

Son increíbles las faltas de Bécquer: "haiga" etc. Y ha escrito cosas indignas de su nombre. «Si en la epístola del doctor catedrático de Retórica hay frases duras para mí no sólo no me doy por ofendido sino que ya las he olvidado.» Es un hombre que

le haya dado un suspenso en esta asignatura.

Estas manifestaciones respetuosas, modestas deben conllevar su intención irónica.

IV

En el siguiente artículo (*Diario de Cádiz*, 15-Octubre-1895) se entretiene enfrentando dos versiones de *Yo soy ardiente, yo soy morena*, una publicada en *El Eco del País*, 26-Febrero-1895 y la otra en *El Museo Universal*, 2-Febrero-1866. Hay variantes en el *Libro de los Gorriones*.

(Palomo, pág. 71) Camuñez se equivoca cuando atribuye las correcciones a Campillo: «El *ansia de goces* del Fr. Campillo es más bello, más poético, más moral que el del *amor y fuego* de Bécquer». El poeta fue quien escogió *ansia de goces*.

Otra Rima. *Si al mecer las azules campanillas*. Se conservaron versiones manuscritas. (Palomo, pág. 64) No se olvide *El Libro de los Gorriones*. El texto leído por

Camiñas es el de *El Museo Universal*

13-Mayo-~~[illegible]~~ 1866. Todo ello nada

tiene que ver con Campillo. Pero Camiñas se

imagina que hay un poema, «es el de Gustavo»

y otro, «es el de Campillo».

Otro parangón. *Al brillar un relámpago*

nacemos. Comentario es ¿Qué habría conseguido

el corrector con variar los vocablos *brotar* y

brilla por *brillar* y *dura* respectivamente?

a) Al brillar un relámpago nacemos

y aún dura su fulgor cuando morimos.

b) Al brotar un relámpago nacemos,
y aún brilla su fulgor cuando morimos.

Camiñez ignora la existencia de manuscritos legítimos.

V

Sigue Camiñez comparando (Diario de Cádiz, 17-Octubre-1895.) La rima Espíritu sin nombre fue leída en El Museo Universal y luego modificada en el Libro de los Gorriones

nes, Palomo, pág. 82-85.) No hubo manejos de Campillo. Camuñez presenta el texto original frente al modificado.

Original. Yo rio en el encebro

Corrección: Yo rio en los alcores

Bécquer redactó primero *en los alcores* y más tarde *en el encebro*. Y así sucesivamente. Camuñez concluye aludiendo a Campillo como si fuese el responsable de todos esos trastornos.

XI

Diario de Cádiz, 4-Febrero-1896. Es el último artículo de la polémica. La termina con su "autoridad" «el ilustre» – dice el periódico – don Narciso Campillo. Principia rectificando su primer juicio sobre su antagonista.

«1º Que me equivoqué al imaginar que fuese un pseudónimo el señor Carrión. Hoy sé... que es el apellido verdadero de una persona ilustrada, médico, literato

y poeta de no escasos merecimientos. Lo celebro mucho y dejo confesada y rectificada mi equivocación.»

Campillo aclara un punto obvio: el de los apellidos del poeta. Más: él no se las da de "salvador." «Jamás me presumimos...». Él ha afirmado en todas partes «que no he conocido quien le aventaje en facultades poéticas» Habría podido hacer aún mucho más si no se lo hubiera impedido su «temprana muerte.»

Pues bien, Campillo se contradice. No dijo que Bécquer repetía *haiga*, etc. Si lo dijo. «En vano Rodríguez Correa, que era muy gracioso, bromeaba con tal motivo dirigiéndole ingeniosos chistes.» ¿No será todo ello una... fantasía muy póstuma?

Un asunto más serio: las correcciones. Campillo asegura que corrigió algunas poesías en vida del autor, «a sus instancias y con su consentimiento»

En las ediciones de las Obras no ha intervenido NI POCO NI MUCHO.» No sabe quién pueda ser el autor de las variantes.»

«Que Rodrigues Correa habla del difunto con más cariño que yo»; porque habló a la hora de las alabanzas. «Yo hablé pasados ya 25 años.» Etcétera.

«Y deseando al Sr. Caminero mucha salud y feliz año nuevo, hago aquí punto....»

VII

Fernando Camiñez (1854-1936)

ingenuamente honesto lector, fue el primero
que en público planteó el problema sobre el
texto de las *Rimas*. No sospechó que saldría
a la palestra nada menos que todo un
personaje. La polémica resultó al fin
útil. Campillo hizo declaraciones
interesantes, complementarias de otras
conocidas. La reputación de Fernando

Camiñez fue creciendo ya en este siglo. Médico cirujano en San Fernando, catedrático de Arte en la Escuela de Bellas Artes de Cádiz, consiguió algunos premios de literatura, intervino en la Prensa local. En 1915 publica un volumen Versos pasados de moda. Los poemas son muy varios y los hay de carácter social. Así El gran burgués, premiado en

Sevilla, 1903

¡Redención! con amor puede lograrse.
¡Igualdad! con amor a nadie espanta.
¡Libertad! con amor debe enseñarse.
¡Fraternidad! con el amor encanta.

Es un mensaje a la vez cristiano y "regenerador" en tono vigoroso: un buen liberal de su época. Más tarde, con acento doliente escribirá:

Pero mi oscura vejez
~~?~~ es niebla, aislamiento, bruma,
desencanto, timidez,
indolencia, languidez,
olvido, silencio, espuma.

No, no estaba solo. Era una figura muy respetada. Y llegó la explosión. Estalló la guerra civil. Don Fernando Camuñez murió el 17 de diciembre del 36. ¡De buena se libró!

(Sus descendientes nos han facilitado
estas informaciones. En Málaga vive un
nieto, Fernando Camúñez, también profe-
sional de la medicina. Su hermana, María
Matilde Camúñez Benjumea reside en
Cádiz. Asimismo debe ser mencionada
a este respecto la poetisa Adela Medina
Cuesta ("Gitanilla del Carmelo"), anciana
de una admirable vitalidad.)

Finalmente quede aquí nombrado don Natalio Rivas, político liberal de Granada, amigo de don Santiago Alba, amigo de mi padre. Don Natalio formó una gran colección de papeles curiosos del siglo XIX. Él tuvo la gentileza de regalarme los números del periódico gaditano.

Jorge Guillén

UNA POLEMICA BECQUERIANA

Camúñez y Campillo (1895-1896)

A Rafael y Marisa Montesinos.

I

La vida y la fama póstuma de Bécquer han sido muy bien investigadas por historiadores y críticos. Tanta atención, sin embargo, ignora la primera polémica en torno a cuál sea el verdadero texto de las Rimas. *Servando Camúñez, médico y poeta con reputación local (Cádiz), y Narciso Campillo, gaditano, amigo de Bécquer—de ahí su importancia—y escritor de cierto renombre, discutieron briosamente en el* Diario de Cádiz.

Artículo de Camúñez, 28 de septiembre de 1895: «El objeto que me guía es el siguiente: ¿Por qué razón no se han incluido en las últimas ediciones de sus obras sus trabajos conocidos?

Y ¿por qué razón algunas de sus poesías aparecen completamente variadas de cómo él las escribió y publicó?»

Comparaciones. Saeta que voladora. *Comúnez se atiene a la versión de* El Museo Universal, *8 de abril de 1866. Hay variantes en las* Obras *de 1871 ajenas al autor. Véase la rigurosa edición del* Libro de los gorriones, *presentada por la profesora María del Pilar Palomo (Madrid, 1977). También es interesante el volumen de* Rimas y leyendas, *edición de la profesora Carmen Ruiz Barrionuevo (Salamanca, 1977).*

Ante esas variantes, Camúñez se pregunta: «¿Quién, pues, se ha permitido variar conceptos, palabras y hasta algunas de las ideas del eximio escritor?... ¿Con qué pretexto se ha hecho esto? ¿Con el de mejorar la poesía? ¿Pues si precisamente se ha hecho lo contrario?» Camúñez tiene razón.

Otra rima: Dos rojas lenguas de fuego. *Según* El Museo Universal, *18 de marzo de 1866. Las variantes en las* Obras *no son leves. «¿Qué tal os parece, mis queridos lectores?» Camúñez protesta: «Cuánto más bellos y más propios [no] son aquellos versos que dicen:*

Dos rojas lenguas de fuego
que de una hoguera se alzan...

que los del arreglador:

> *Dos rojas lenguas de fuego*
> *que a un mismo tronco enlazadas...*

«¿Es acaso más bello ni más exacto el que broten dos llamas de un tronco que de una hoguera?» Y más adelante: «Más valía» que se recogieran algunas frases—seis—no recogidas en las Obras. *Y se pregunta cuál es el nombre del arreglador: «que lo exprese en alta voz y sin cuidado».*

II

A esta provocación responde Narciso Campillo en el Diario de Cádiz, *9 de octubre de 1895.* Gustavo Adolfo Domínguez Bécquer.

Dice en tono despectivo que no conoce a Camúñez, «a pesar de que sí conozco a los que en esa capital se dedican al cultivo de las letras». De lo que deduce que Camúñez debe ser muy joven y de ahí su ligereza.

«Empezaré diciendo que nadie mejor ni primero que yo conoció al difunto poeta. Juntos aprendimos a leer; juntos estudiamos pilotaje en el Real Colegio de San Telmo, de Sevilla, por gracia de doña Isabel II, como hijos ambos de viudas nobles y pobres, y no dejé de tratarme con él en las ausencias hasta el día de su fallecimiento, ocurrido en el barrio de Salamanca y calle de Claudio Coello, número 7 (casa que también por entonces habitaba Rodríguez Correa), el día 22 de diciembre de 1870.» Y más adelante agrega que Bécquer tenía «amigos leales y verdaderos, capaces de conocerle en sus desgracias, de asistirle y cuidarle en sus enfermedades, de proporcionar a su cadáver decente sepultura y de promover y costear la publicación de sus obras». Y menciona a los otros dos amigos, el pintor Casado y el escritor don Ramón Rodríguez Correa...

Continúa: «El día del entierro, cuando volvíamos del cementerio de San Lorenzo, después de haberle dejado en el nicho número 470, fila 7.ª, en el mismo patio y frente al sitio en que tres meses antes fueron depositados los restos de su hermano inseparable, el pintor Valeriano, discurríamos Casado, Rodríguez Correa y yo sobre la manera de honrar al poeta difunto coleccionando e imprimiendo sus obras y de favorecer a su desvalida viuda y a sus huérfanos, que mucho lo necesitaban, con lo que tales obras produjesen. Sin levantar mano del asunto, celebramos al siguiente día, en casa del pintor Casado, plaza del Progreso, número 3, una reunión de literatos y artistas».

Por de pronto lograron lo suficiente para costear la edición. Casado se inclinaba a publicar todos los originales de Bécquer, pero Campillo

prefirió que no se diesen a la estampa los textos «indignos de darles nombre. Estos los quemé yo delante de Correa y en su casa, para evitar que andando el tiempo viniese algún mentecato a descubrirlos y publicarlos en desdoro del autor».

Campillo afirma, por otra parte, que en aquellas poesías citadas por Camúñez fue el propio Bécquer quien las corrigió. Y nombra a varios escritores que estropearon sus páginas al enmendarlas, y entre ellos a su amigo Zorrilla, que pretendía alterar los versos de su Tenorio. *«Y ya que de correcciones se trata declaro que en los artículos y* Rimas *de Bécquer, principalmente en éstas, hay muchas mías y también algunos versos..., a ruegos del autor, que en noviembre de 1869 me las trajo manuscritas todas [las* Rimas] para que las cepillase y las diese barniz *(según sus palabras), y las enmendase la ortografía y también otras cosas, pues Gustavo decía* haiga *y* diferiencia, *etc., como lo pueden atestiguar muchos que aún viven y le han tratado y conocido. Por aquel tiempo, Gustavo me visitaba muy a menudo para que me ocupase en la corrección, pues 'se encontraba malucho y estaba arreglando el baúl para el gran viaje'. Y cuando le devolví las* Rimas *ya retocadas, lo agradeció mucho, aceptando y elogiando casi todas las correcciones. Por mi parte, retiré algunas, muy pocas, que no le gustaron, pues en literatura nunca quise imponerle mi opinión. Aunque solía llamarme* mi tirano, *esa tiranía la empleaba yo en otras cosas muy diferentes, verbigracia, en obligarle a que le viese un médico y en hacerle tomar las medicinas.»*

En cuanto a las rimas alegadas, está de acuerdo con Camúñez. Le gusta más la primera versión y no la modificada por Bécquer.

Todo eso no es del todo verdad. En Dos rojas lenguas de fuego *puso la pluma sólo Bécquer. Pero en* Saeta que voladora *hay variantes que no están en el* Libro de los gorriones, *debidas, pues a otra pluma. ¿La de Campillo? (Véase la edición Palomo, pág. 34.)*

III

No se hizo esperar la réplica de Camúñez (Diario de Cádiz, *12 de octubre de 1895). Advierte que no argumentará con acritud, teniendo «el honor de contestar al sabio y cultísimo don Narciso Campillo». También le llama «distinguido retórico». Compara los elogios de Rodríguez Correa con las palabras de quien se cree el* salvador *de Bécquer.* «Obras de G. A. B. Reformadas por Campillo».

Son increíbles las faltas de Bécquer: «haiga», etc. Y ha escrito cosas indignas de su nombre. «Si en la epístola del docto catedrático de retórica hay frases duras para mí no sólo no me doy por ofendido, sino que

ya las he olvidado.» Es un honor que le haya dado un suspenso en esta asignatura. Estas manifestaciones respetuosas, modestas, deben conllevar su intención irónica.

IV

En el siguiente artículo (Diario de Cádiz, *15 de octubre de 1895) se entretiene enfrentando dos versiones de* Yo soy ardiente, yo soy morena, *una publicada en* El Eco del País *el 26 de febrero de 1895, y la otra en* El Museo Universal *el 2 de febrero de 1866. Hay variantes en el* Libro de los gorriones *(Palomo, pág. 71). Camúñez se equivoca cuando atribuye las correcciones a Campillo: «¿El* ansia de goces *del señor Campillo es más bello, más poético, más moral, que el* de amor y fuego *de Bécquer?» El poeta fue quien escogió* ansia de goces.

Otra rima: Si al mecer las azules campanillas. *Se conservan versiones manuscritas (Palomo, pág. 64). No se olvide* El libro de los gorriones. *El texto leído por Camúñez es el de* El Museo Universal *de 13 de mayo de 1866. Todo ello nada tiene que ver con Campillo. Pero Camúñez se imagina quc hay un poema, «el de Gustavo», y otro, «el de Campillo».*

Otro parangón. Al brillar un relámpago nacemos. *Comentario: «¿Qué habrá conseguido el corrector con variar los vocablos* brotar *y* brilla *por* brilla *y* dura, *respectivamente?»*

a) *Al brillar un relámpago nacemos y aún dura su fulgor cuando morimos.*

b) *Al brotar un relámpago nacemos y aún brilla su fulgor cuando morimos.*

Camúñez ignora la existencia de manuscritos legítimos.

V

Sigue Camúñez comparando (Diario de Cádiz, *17 de octubre de 1895). La rima* Espíritu sin nombre *fue leída en* El Museo Universal. *Luego modificada en el* Libro de los gorriones *(Palomo, págs. 82-85). No hubo manejos de Campillo. Camúñez presenta el texto original frente al modificado.*

Original: Yo río en el enebro.

Corrección: Yo río en los alcores.

Bécquer redactó primero en los alcores, *y más tarde,* en el enebro. *Y así sucesivamente. Camúñez concluye aludiendo a Campillo como si fuese el responsable de todos esos trastornos.*

VI

Diario de Cádiz *de 4 de febrero de 1896. Es el último artículo de la polémica. La terminaron su «autoridad» «el ilustre»—dice el periódico—don Narciso Campillo. Principia rectificando su primer juicio sobre su antagonista.*

«1.º Que me equivoqué al imaginar que fuese un pseudónimo el señor Camúñez. Hoy sé... que es el apellido verdadero de una persona ilustrada, médico, literato y poeta de no escasos merecimientos. Lo celebro mucho y dejo confesada y rectificada mi equivocación.»

Campillo aclara un punto obvio: el de los apellidos del poeta. Mas él no se las da de «salvador». «Jamás me puse moños...» El ha afirmado en todas partes «que no he conocido quien le aventaje en facultades poéticas». Habría podido hacer aún mucho más si no se lo hubiera impedido su «temprana muerte».

Pues bien, Campillo se contradice. No dijo que Bécquer repetía haiga, *etcétera. Sí, lo dijo: «En vano Rodríguez Correa, que era a su vez gracioso, bromeaba con tal motivo dirigiéndole ingeniosos chistes». ¿No será todo ello una... fantasía muy póstuma?*

Un asunto más serio: las correcciones. Campillo asegura que corrigió algunas poesías en vida del autor, «a sus instancias y con su consentimiento». En las ediciones de las Obras *no ha intervenido NI POCO NI MUCHO. «No sabe quién pueda ser el autor de las variantes.»*

«Que Rodríguez Correa habla del difunto con más cariño que yo», porque habló a la hora de las alabanzas. «Yo hablé pasados ya veinticinco años.» Etcétera.

«Y deseando al señor Camúñez mucha salud y feliz año nuevo, hago aquí punto...»

VII

Servando Camúñez (1854-1936), ingenuamente honesto lector, fue el primero que en público planteó el problema sobre el texto de las Rimas. *No sospechó que saldría a la palestra nada menos que todo un personaje. La polémica resultó al fin útil. Campillo hizo declaraciones interesantes, complementarias de otras conocidas. La reputación de Servando Camúñez fue creciendo ya en este siglo. Médico-cirujano en San Fernando, catedrático de Arte en la Escuela de Bellas Artes de Cádiz, consiguió algunos premios de literatura y también intervino en la prensa local. En 1915 publica un volumen:* Versos pasados de moda. *Los poemas son muy varios y los hay de carácter social. Así,* El gran burgués, *premiado en Sevilla (1903):*

¡Redención!, con amor puede lograrse.
¡Igualdad!, con amor nadie se espanta.
¡Libertad!, con amor debe enseñarse.
¡Fraternidad!, con el amor encanta.

Es un mensaje a la vez cristiano y «regenerador» en tono vigoroso: un buen liberal de su época. Más tarde, con acento doliente, escribirá:

Pero mi oscura vejez
es niebla, aislamiento, humo,
desencanto, timidez,
indolencia, languidez,
olvido, silencio, espuma.

No, no estaba solo. Era una figura muy respetada. Y llegó la explosión. Estalló la guerra civil. Don Servando de Camúñez murió el 17 de diciembre de 1936. ¡De buena se libró!

(Sus descendientes nos han facilitado estas informaciones. En Málaga vive un nieto, Servando Camúñez, también profesional de la Medicina Su hermana, María Matilde Camúñez Benjumea, reside en Cádiz. Asimismo debe ser mencionada, a este respecto, la poetisa Adela Medina Cuesta [«Gitanilla del Carmelo»], anciana de una admirable vitalidad.)

Finalmente, quede aquí nombrado don Natalio Rivas, político liberal de Granada, amigo de don Santiago Alba, amigo de mi padre. Don Natalio formó una gran colección de papeles curiosos del siglo XIX. El tuvo la gentileza de regalarme los números del periódico gaditano.

JORGE GUILLEN

Paseo Marítimo, 29
VALENCIA-5

SOBRE ASPECTO Y FONDO DEL NATURALISMO GALDOSIANO

La compleja personalidad artística de Galdós se caracteriza por una constante búsqueda de nuevas formas, pero no para ser algo distinto de lo que era, sino para alcanzar una más acendrada perfección dentro de una misma identidad. Y así, desde las obras que pertenecen a la infancia de su arte hasta las que alumbra en su madurez, se observa toda una larga evolución intelectual y estética que hay que tener en cuenta siempre que se quieran estudiar las curvas de valoración de su personalidad. Ante un mundo aparentemente religioso, pero espiritualmente mediocre, presenta su novela de ideas en las que ensaya, si bien con fortuna adversa ideológica y artísticamente, fórmulas de convivencia en la sociedad española contemporánea. Es el momento en que surge la trilogía de *Doña Perfecta* (1876), *Gloria* (1876-1877) y *La familia de León Roch* (1879) con sus apasionantes y apasionados episodios. Todas ellas serían plausibles si no resultaran probatorias en exceso. Luego, frente al determinismo histórico-social de Taine, base filosófica del naturalismo artístico, Galdós descubre, valiéndose de técnicas análogas, los secretos de la realidad sin fronteras de lo humano, donde el libre hacer de los individuos y de los pueblos no es siempre esclavo de condicionamientos, aunque, en ocasiones, éstos precipitan cualquier caída. Es la fese que se inicia en *La desheredada* (1881) o incluso en *Marianela* (1878) [1], y se prolonga hasta *Fortunata y Jacinta* (1887) y *Realidad* (1889). Más tarde, en la plenitud de su arte, vislumbra los horizontes de una evolución espiritual—de un espiritualismo secular y humanista—y se entrega por entero a exponerla en obras como *Angel Guerra* (1890-1891), *Nazarín* (1895) y *Misericordia* (1897), novelas en que la materia deja sentir su presencia para contrarrestar el excesivo vuelo del espíritu. En una palabra, todas estas etapas, llenas de experiencias formativas, ejemplifican la evolución de una estética que bajo cambiantes formas siempre se mantiene—como hemos dicho—en una línea de identidad consigo misma, de acuerdo con la idea galdosiana de

[1] El esquema positivista que forma la urdimbre de esta novela ha sido magistralmente expuesto por JOAQUÍN CASALDUERO en *Vida y obra de Galdós* (Madrid, 1961), págs. 193-213.

que «el arte realiza, como todo lo humano, evoluciones que afectan a la forma, dejando intacta su divina esencia» [2]. En Galdós la etapa que sigue no es negación ni hace tabla rasa de la que precede; antes bien, ratifica a la vez que reforma la trayectoria de la primera.

Esta línea de evolución, que ya ha sido señalada por la crítica, cobra una desusada magnitud cuando queremos estudiar la inflexión naturalista en su arte. Galdós cree ver en el naturalismo francés una tendencia originalmente española, «pues todo lo esencial del naturalismo lo teníamos en casa desde tiempos remotos» [3]. Irreductible en su empeño por negar o subestimar las influencias foráneas, dice que el naturalismo no es sino «la repatriación de una vieja idea» que vuelve «radicalmente desfigurada» [4]. Con anterioridad a este documento de 1901, al prologar en 1882 *El sabor de la tierruca,* de Pereda, el autor de *La desheredada* ya había aludido a «otras maneras de realismo, exóticas, que ni son exclusivo don de un célebre escritor propagandista, ni ofrecen, bien miradas, novedad entre nosotros, no sólo por el ejemplo de Pereda, sino por las inmensas riquezas de este género que nos ofrece la literatura picaresca» [5]. Pero la actitud de Galdós frente al naturalismo no acaba de comprenderse si se desconocen los móviles que en él actúan. No puede pensarse que Galdós crea que el naturalismo francés es una réplica sin más de la tradición realista española, pues, aunque nunca pretendió sentar cátedra de crítico y teorizador, fue un entendedor muy agudo de las corrientes literarias. Al iniciarse en España las reñidas polémicas en torno al naturalismo, Galdós se mantiene al margen de la polvareda prefiriendo entender a escandalizarse. Su capacidad de discernimiento le lleva a ver en la escuela experimental un síntoma de los nuevos tiempos, por lo que consideraba sencillamente anacrónico luchar contra la corriente que venía arrastrando reformas necesarias en la literatura. Pues bien, al apuntar al elemento hispano del naturalismo quiere inclinar a favor de esta corriente a los que se empeñaban en ver en la tradición un estorbo y no un cauce legítimo y ortodoxo. La presentación del naturalismo como un replanteo moderno de la tradición nacional no podía de esta manera dejar indiferentes a los que, recelosos, lo atacaban sin en realidad conocerlo. Sucede—viene a decir a los que toman posturas de intolerancia—que a veces ignoramos lo que es nuestro y desdeñamos lo mucho bueno que tiene el naturalismo y que es precisamente lo que en la hora presente puede ser útil. Consciente, pues, de que el naturalismo presentaba en ciertos aspectos una clara línea de ascendencia española, él mismo «no tenía otro remedio que seguir esta dirección

[2] GALDÓS: *Arte y crítica* (Madrid, 1923), pág. 176.
[3] GALDÓS: *Obras completas,* VI (Madrid, 1951), 1447.
[4] *Ibíd.,* pág. 1448.
[5] *Ibíd.,* pág. 1429.

hubiera aparecido o no aquella escuela» [6]. Por todo ello, el restaurador de nuestra novela no duda en asimilar las nuevas técnicas, aunque cuando las utiliza lo hace con personalidad propia; es decir: el naturalismo de Galdós es sumamente personal y espontáneo y no un simple producto de la influencia francesa. A este tenor dice Clarín que «fuera no conocer a Galdós pensar que puede obedecer este ingenio, tan independiente de todo compromiso de escuela, tan espontáneo y original a ninguna consigna ni a tendencia sugerida por el estudio del movimiento literario extranjero». Pero añade que «no por esto deja de vivir en el ambiente del arte, ni deja de ser poeta, y poeta de su tiempo» [7]. En esta original y espontánea manera a la que Clarín alude insistentemente, Galdós no reniega del naturalismo, sino que lo «supera», como dice Joaquín Casalduero [8].

Aunque el afán de estudiar posibles fuentes literarias e ideológicas de influencia en cualquier escritor es trabajo enredado, cuando se trata de Galdós se hace hasta problemático. En un autor de tal personalidad, gran conocedor de la literatura universal y siempre empeñado en rechazar otras influencias que no fueran las de su cultura, su ambiente y su época [9], es arriesgado y no pocas veces gratuito establecer relaciones genéticas entre sus obras y las de otros escritores, particularmente extranjeros. Aun admitida como segura la identificación de la fuente, el determinar en qué medida este influjo actuó sobre su obra ha venido a ser el Escila y el Caribdis que muchos críticos no han sabido sortear. Ante este fenómeno, que en algunos constituye verdadera manía inquisitorial, uno se pregunta qué es lo que queda de original y creativo en Galdós, cuando tanto se insiste en multiplicar las semejanzas y débitos llevados de criterios tan apriorísticos como el de que la obra de tal autor determinado ocupa un puesto en los anaqueles de su biblioteca [10].

---

[6] ORLANDO LARA Y PEDRAJA: «Novelas españolas del año literario (1883-1884)», *Revista de España*, 100 (1884), 434.

[7] *Galdós* (Madrid, 1912), págs. 208-209.

[8] *Op. cit.*, pág. 87.

[9] Galdós veía en el mimetismo simplista del siglo XVIII español la razón de su impersonalidad y pequeñez en todos los aspectos. Por lo que al literario se refiere, consideraba la *Poética* de LUZÁN como «el absurdo canon de los *buenos modelos*, que han sacado en flor tantos felices ingenios. Con tal principio no habrían existido Homero, ni Cervantes, ni Shakespeare, que no tuvieron modelo bueno ni malo. Esos impertinentes clasicones del siglo pasado mataban la generación presente, obligándola a no salir del camino trazado por sus antecesores». *O. C.*, VI, 1458.

[10] Contagiado de este apriorismo, Walter T. Pattison, en *Benito Pérez Galdós and the Creative Process* (Minneapolis, 1954), págs. 58-113, ha rastreado con no poco ingenio los posibles modelos literarios de que echó mano Galdós para *Gloria*. Antoni Jutglar, por su parte, en «Sociedad e historia en la obra de Galdós», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 250-252 (1970-1971), 247, n. 14, hace una especie de enumeración caótica de las «posibles y/o evidentes influencias» en Galdós, en la siguiente forma: «Así, no solamente Balzac, sino también Taine, Zola, los fermentos más o menos krausistas, el renacimiento idealista de fines del siglo XIX, el simbolismo y la problemática social ibseniana, el moralismo de Rod, los novelistas rusos, el 'evangelismo' de Tolstoy, los estudios sobre anormalidades, la demencia, la histeria, las enfermedades nerviosas, etc., el 'mesmerismo', la problemática del enigma de la personalidad y todo el complejo y atractivo mundo de las ciencias ocultas».

Si excluimos al Padre Muiños, que formula el absurdo juicio de que Galdós no adopta de la nueva escuela «más cualidades que las puramente negativas» [11], la crítica de la época está de acuerdo en reconocer la personalidad propia y el tratamiento en gran manera original con que Galdós emplea las técnicas de la novela experimental. Cabe aducir junto al testimonio de Clarín, arriba expresado, el de Orlando Lara y Pedraja, crítico de la *Revista de España,* que dice al enjuiciar la nueva trayectoria del escritor: «Una cosa hay que reconocer, sin embargo, por encima de todas en Galdós, y es que no imita a nadie. Habrá leído y estudiado a todos los autores que se quiera, pero sin tomar su estilo y procedimientos de otro modo que como materiales que, fundidos en el crisol de su observación propia, le han servido, una vez considerados de buena ley, para contribuir a formar su manera de ser independiente y original como novelista» [12]. Según otro crítico de aquella actualidad literaria, Luis Alfonso, en *La desheredada* su autor indudablemente «se aprovecha de Zola», pero sin caer en las exageraciones de éste y sin perder «de su originalidad, de su carácter ni de su estilo» [13]. En otro lugar dice que la influencia francesa, lejos de privar de «sabor nacional» a las obras de Galdós y de Pardo Bazán, las ha enriquecido» [14]. Años más tarde, Menéndez Pelayo y el Padre Blanco García, de tan reconocido criterio antinaturalista como el anterior, aunque denuncian la posición temprana y destacada de Galdós en las filas de los escritores naturalistas españoles, dado que «se nota con exceso la huella del naturalismo francés» [15], reconocen que «no fue materialista ni determinista nunca» [16], ni tampoco se avino a seguir a Zola «en los refinamientos y crudezas del estilo» [17].

La crítica literaria actual, ya sin ánimo de adular ni de arremeter, llega a encender apoteosis al señalar la influencia del naturalismo como un carisma luminoso que alumbra gran parte de la obra de Galdós. Joaquín Casalduero hace una afirmación muy elucidadora al decir que «gracias al naturalismo se puede volver a sentir en toda su intensidad la realidad como misterio» [18]. El naturalismo galdosiano, enjuicia Gerald Gillespie con plena perspectiva, «sobrepasa el ordinario, mimético naturalismo en la práctica de su experimentación con métodos para fun-

---

11 CONRADO MUIÑOS SÁENZ: «Realismo galdosiano», *La Ciudad de Dios,* 22 (1890), 125.
12 Art. cit., pág. 436.
13 *La Epoca,* Madrid, 7 de noviembre de 1881.
14 *Revista Hispano-Americana,* 21 (1882), 603.
15 MENÉNDEZ PELAYO: *Discursos leídos ante la Real Academia Española: Menéndez Pelayo, Pereda y Pérez Galdós* (Madrid, 1897), pág. 79. En adelante, *Discursos leídos...*
16 *Ibid.,* pág. 82.
17 FRANCISCO BLANCO GARCÍA: *La literatura española en el siglo XIX,* II (Madrid, 1910), 501-502.
18 *Op. cit.,* pág. 87.

dir atmósfera, emoción y pensamiento»[19], que le llevan al simbolismo y posteriormente al espiritualismo de sus mejores obras. Quizá el elogio más encendido sea el de Ricardo Gullón, al considerar a Galdós como un novelista «moderno», que por el asombroso impulso y el aliento modernamente audaz de sus técnicas admite parangón con autores de nuestros días. Pues bien, el mismo Gullón, que no es partidario de hablar de *naturalismo* con referencia a Galdós, hace notar que «la acentuación del realismo», como él prefiere decir, resultó beneficiosa para la obra galdosiana porque «por una parte, le habituó a prescindir de elementos "embellecedores", y por otra, a estudiar los hechos con atención y rigor para descubrir tras ellos otras capas de la realidad, tan verdaderas como el primer estrato y muy luminosas» [20]. Cabe decir que el naturalismo, tal y como lo entiende y aplica Galdós, lejos de poner límites a su obra, ejerce sobre ella un influjo eficaz llevando a efecto innovaciones que si entonces pudieron parecer atrevidas, hoy nos parecen de radical modernidad y muy del siglo XX.

Nadie ignora que el nuevo sesgo que la novela galdosiana toma en la serie de *Novelas contemporáneas* responde al deseo del autor de renovar el género, introduciendo en la narración técnicas modernas que no habían tenido cabida hasta entonces y que venían exigidas por las tendencias realistas de la época. De esta manera, Galdós se coloca poco a poco en la órbita del naturalismo, pero sólo en cuanto se refiere a su aspecto metodológico, ya que su filosofía quedaba a una inconmensurable distancia de la propia. Esto se observa ya en *Marianela,* donde un concepto más humano de la realidad rechaza la fórmula cerrada del positivismo experimental como el estadio ideal en el devenir histórico del hombre. Y quizá desde este momento «se le fue cuajando más a Galdós la convicción de que el conocimiento positivo de la realidad y la observación de los hechos nada valían sin la labor interior de darles un sentido, de insuflarles una sumisión a valores y principios y fuerzas que están fuera de ellos, radicados en nuestro propio espíritu» [21]. Por tanto, aunque atraído hacia el naturalismo por la sensibilidad que siempre mostró hacia todo lo que pudiera tener consecuencias fecundas en su arte, en cuanto al fondo cientifista y determinista siempre se mantuvo en el polo opuesto de aquél. A este respecto, Salvador de Madariaga dice que «Galdós resistió victoriosamente a la influencia de su gran coetáneo francés (Zola), y nunca trató de hacer de su arte una ciencia, quizá porque el concepto de ciencia como superior al arte no cupie-

---

[19] GERALD GILLESPIE: «*Miau:* hacia una definición de la sensibilidad de Galdós», *Cuadernos Hispanoamericanos,* 250-252 (1970-1971), 422-423.
[20] RICARDO GULLÓN: *Galdós, novelista moderno* (Madrid, 1960), págs. 138-139.
[21] AMADO ALONSO: *Materia y forma en poesía* (Madrid, 1955), págs. 249-250.

ra afortunadamente en su cráneo de español» [22]. En efecto, la misma herencia temperamental y cultural habrá de llevarle a nuestro escritor a bucear en el misterio sorprendente de la realidad humana y del comportamiento individual. En esta empresa, los rígidos esquemas de Zola no le podían servir a Galdós por su exclusivismo y su carácter antihumanista. Si de lo que se trataba era de estudiar los aspectos humanos de la realidad, no se podía partir de un concepto materialista y autómata de la vida, según el cual el hombre es un producto necesario de unas fuerzas exteriores incontrolables. La tesis zolesca era, en fin de cuentas, un retroceso deshumanizante, sencillamente abismal con relación al punto del que parte Galdós. Este sienta la base de que la perspectiva del novelista difiere de la del científico, pues la función del primero es ante todo expresar en forma artística la naturaleza moral y las pasiones. Bien dice don Benito que el naturalismo *español,* al que él dio personal cauce y fisonomía, responde «mejor que el francés a la verdad humana» [23].

Ante el estado de cosas creado por el naturalismo de escuela, se imponía encontrar una fórmula en la que se diera una salida admisible al aspecto antropológico que Zola había resuelto erróneamente. Por su parte, Galdós crea un ámbito de novela en el que preside como principio incuestionable el concepto humanista y espiritual de la autonomía y de la libertad de la persona. Cierto que al lado de esto, ocupando un puesto destacado, aparecen los condicionamientos de la herencia biológica, el medio social—«el diablo social», como él lo llama [24]—y el momento histórico, todos los cuales dejan sentir un influjo que, en ocasiones, puede resultar decisivo en la aventura humana. Pues si Galdós reivindica la libertad, no es hasta el punto de caer en la concepción idealista y utópica de una vida incondicionada, por lo mismo que reconoce un determinismo parcial de la circunstancia. Libertad y circunstancia, administradas diestramente por el escritor, forman el concepto nítido y la aplicación acertada de lo que cabe llamar naturalismo *galdosiano.* No es extraño que en el devenir novelístico el personaje sea juguete de pasiones y condicionamientos, como es el caso de Isidora en *La desheredada,* o paradójicamente llegue a sublimarse, como los protagonistas en *Angel Guerra* y *Nazarín,* o la incomparable Benina en *Misericordia.* El concepto galdosiano del hombre como ser libre lleva anejo la idea del hombre como ser moral y, en consecuencia, responsable. En la novela de Galdós el personaje es siempre consciente de que con sus actos se está jugando su propio destino. De este mismo concepto nace la exigencia de que las novelas citadas se conviertan en programas de estrate-

[22] SALVADOR DE MADARIAGA: *Semblanzas literarias contemporáneas* (Barcelona, 1924), pág. 75.
[23] *O. C.,* VI, 1448.
[24] *Ibíd.,* pág. 1531.

gia y de rescate humanos que ensaya el escritor con sus criaturas imaginarias. No otro sentido tiene la insistencia con que en *La desheredada* la realidad, personificada en Miquis, llama en vano a la puerta de la protagonista que duerme el sueño de la razón. La aventura espiritual y demasiado idealista de Angel Guerra y Nazarín, que en un principio desafían a la vida misma, viene a ser correlato de una concepción humano-vital. Ambos personajes, al final de su periplo—Nazarín en *Halma*—muestran su tremenda humanidad al pronunciarse a favor de la encarnizada fórmula del matrimonio y de la familia como ideal humano. Benina muestra aún más auténticamente el magnetismo del pensamiento laico de Galdós. La vieja y sublime criada, sin salirse de unos límites humanos—a veces demasiado humanos—de conducta, rompe todas las fronteras y *ghettos* sociales para unir a toda una humanidad en un solo mundo de convivencia, libre de prejuicios sociales y formulismos religiosos. En una palabra, sin este concepto antropológico y moral, hacia el cual está enfocado el quehacer literario de Galdós a partir de su segunda época, difícilmente se llegaría a una comprensión satisfactoria de lo que representa la inflexión naturalista en su obra. Porque creemos que las técnicas naturalistas que se usan desde *La desheredada* hasta *Misericordia* son pista segura de acercamiento a la realidad multiforme de lo humano, que abarca tanto el mundo de las cosas como el de los fenómenos del espíritu. Espíritu y materia que se integran en la creación de una nueva realidad, ni tan sórdida como la del naturalismo zolesco ni tan espiritada y nebulosa como la de los idealistas, pero sí ciertamente más humana y, por ende, más real y más auténtica.

Consecuencia de esta actitud humanista es el sutil humorismo, «la forma más genial de nuestra raza», que la sana tradición realista española había perdido «en manos francesas», y que ahora Galdós—al igual que Clarín—presenta «reintegrado en la calidad y ser de su origen» [25], mostrando las señales de su identidad verdadera. Dice Angel del Río que «por el humor tiene el arte de Galdós el don de redimir a sus personajes» [26], y—podemos añadir—de humanizar su arte y captar de esta manera la realidad en su aspecto más natural. Y porque «imagen de la vida es la novela», como dice Galdós en su discurso ante la Real Academia [27], la misión de aquélla—parafraseamos otro texto galdosiano—«no es presentar el lado monstruoso de la sociedad, descubriendo sus llagas, sino presentar a la vez el lado consolador y el lenitivo de esas mismas llagas» [28]. Y, sin embargo, muchos años atrás alguien fichó a

---

[25] *Ibid.*, pág. 1448.

[26] Angel del Río: «Aspectos del pensamiento moral de Galdós», *Cuadernos Americanos*, 12 (1943), 156.

[27] Galdós: *Discursos leídos...*, pág. 11.

[28] Citado en Leo J. Hoar: *Op. cit.*, pág. 96.

Galdós como escritor sin «sentimiento» ni «calor», que «jamás arranca una lágrima, ni provoca carcajadas espontáneas: vaga en todas sus novelas cierta sonrisita mefistofélica, como de quien considera al mundo como una jaula de locos, y el *humorismo* malsano de quien cree que nada vale la pena de excitar los sentimientos sublimes y los arranques generosos» [29]. Esta censura o malentendido que ha llegado hasta la actualidad [30], en realidad de verdad carece de fundamento tratándose de un escritor como Galdós, para quien «sentir y observar» [31] son las dos aptitudes que hacen al novelista. Tal vez la impersonalidad, que como secuela de la técnica naturalista hay en su obra, ha desorientado a los que no han advertido que el calor y los sentimientos de solidaridad humana, fuente de donde brota su humor, están expresados no por el narrador, sino por los personajes mismos, los cuales dejan trasver el carácter suave, afectivo y humano del autor. Si algún día se procediera a escribir la verdadera etopeya de Galdós, la fuente más preciada de información se encontraría en el estudio de sus criaturas de ficción. Estas son, con su comportamiento rigurosamente ético, las máscaras auténticas tras las que se esconde el hombre pacífico, compasivo y humanísimo que fue don Benito. ¿Quién no ve en Miquis, de *La desheredada,* o en el amigo Manso, una personificación del «amigo Galdós»? [32] Ya Clarín echó de ver el procedimiento que al igual que Zola y Flaubert usa nuestro escritor, consistente en «sustituir las reflexiones que el autor suele hacer por su cuenta respecto de la situación de un personaje, con las reflexiones del personaje mismo, empleando su propio estilo, pero no a guisa de monólogo, sino como si el autor estuviera dentro del personaje mismo y la novela se fuera haciendo dentro del cerebro de éste» [33]. El capítulo once de *La desheredada* es uno de tantos ejemplos que ilustran este procedimiento.

Además—y esto es fundamental—el gran artista que es Galdós tan pronto baja a los más profundos abismos de la realidad, donde está el lastre de lo humano, como se eleva a las regiones más altas del idealismo, porque así los secretos del ser humano se nos manifiestan mejor. Desde este prisma revelador nos muestra la pequeña historia de sus personajes de ficción, con sus aventuras, sus pasiones y sus fracasos, así como los elementos sociológicos, morales y costumbristas del país, para buscar un sentido a la íntima contradicción del ser nacional. Se hace necesario apun-

[29] CONRADO MUIÑOS SÁENZ, art. cit., págs. 468-469.

[30] Sherman Eoff, al notar que «acaso la crítica más severa de Galdós es la de que sus novelas en general carecen de calor, de sentimiento», refrenda esta opinión como justificable en parte, y da como explicación probable «la calidad particular de objetividad que muestra el novelista en sus escritos». «Galdoós y los impedimentos del realismo», *Hispanófila,* 24 (1965), 32.

[31] *Arte y crítica,* pág. 40.

[32] Véase WALTER T. PATTISON: «El amigo Manso y el amigo Galdós», *Anales galdosianos,* 2 (1967), 135-153.

[33] *Galdós,* pág. 103.

tar al carácter dualista de la obra total galdosiana que abarca los *Episodios nacionales* y las novelas, nos referimos a la narrativa. En ambos la historia y la ficción sirven mutuamente de contrapunto a la imaginación y a la realidad, con el fin de iluminar aspectos insospechados de la realidad total. Ese innúmero acervo de datos, nombres y fechas son como la urdimbre de un urdir artístico que emplea el hilo de la ficción literaria para revelar mejor, sin mengua de la verdad del arte, el carácter vital y simpre válido de la historia, la cual también preocupa a Galdós por ser una dimensión de lo humano. La vida no se puede comprender fuera de la historia, como tampoco se puede comprender plenamente su complejidad y contrasentido sin plasmarla en la expresión artística. La historia, paradójicamente, se hace novela, y viceversa, cuando la ficción y la realidad, borrando los límites que las separan, se aparean en el plano trascendente de la realidad del arte. Se evidencia así con este procedimiento la intención del escritor de trascender el terreno de la observación y experimentación del método positivista, y de sondear en las zonas más espirituales y psicológicas de la vida humana que aún estaban vedadas a la prospección del arte.

Por otra parte, cuando hablamos del naturalismo galdosiano acostumbramos a ver en él el espíritu modernamente audaz que sin duda animó al escritor a tomar las nuevas técnicas y a ensayar otras que caracterizan su obra, a la que dan el rango de *moderna,* en expresión del siglo presente. Conocida es, por ejemplo, la simpatía de Galdós hacia el progreso científico en el campo concreto de la medicina y de la psiquiatría. La mutua interacción de cuerpo y espíritu le lleva a *envidiar* «a los que poseen la ciencia hipocrática que considero llave del mundo moral; por eso vivo en continua *flirtation* con la Medicina... la miro de continuo con ojos muy tiernos, porque tengo la certidumbre de que si lográsemos conquistarla y nos revelara el secreto de los temperamentos y de los desórdenes funcionales, no sería tan misterioso y enrevesado para nosotros el diagnóstico de las pasiones» [34]. En cuanto a la pediatría, la considera como una «ciencia experimental y caritativa que al erigirse en profesión, por la paciencia y valor que exige, por la dureza del trabajo y su contacto tristísimo con la miseria humana, viene a convertirse en una especie de caballería entre científica y religiosa» [35]. El pensamiento de Galdós a este respecto es claro y terminante. Sin pretender militar bajo las banderas de un cientifismo determinista, reconoce que los descubrimientos de la ciencia pueden facilitar el acce-

[34] *O. C.*, VI, 1481. Véase a este respecto el artículo de LUIS S. GRANJEL: «Personajes médicos de Galdós», como también el de JOSÉ MARÍA LÓPEZ PIÑERO: «La medicina y la enfermedad en la España de Galdós», ambos en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 250-252 (1970-1971), 656-663 y 664-677, respectivamente.

[35] *O. C.*, VI, 1480.

so al enigma del ser humano y servir de cauce a las mismas sensibilizaciones artísticas.

Pues bien, en Galdós se conjuga la admiración por las ciencias positivas con su vocación artística y humanista. En consecuencia, el naturalismo en sus expertas manos no sólo no mengua la calidad de las obras, sino que da a éstas una fisonomía de radical modernidad. Con *La desheredada,* primera de la serie de *Novelas contemporáneas,* a la vez que el escritor se inicia en la novela experimental, logra dotar a la literatura española con la novela moderna de costumbres de que aquélla en realidad aún carecía. Algunos años atrás, en el artículo «Observaciones sobre la novela contemporánea en España», que Galdós había publicado en la *Revista de España,* el entonces joven crítico anota con dolor que «la novela de verdad y de caracteres, espejo fiel de la sociedad en que vivimos, nos está vedada» [36]. En este artículo, que puede considerarse como el primer manifiesto galdosiano de fe realista, su autor tiene ya conciencia de lo que diez años más tarde será la gran novela moderna española centrada en la poderosa y variopinta clase media que puebla las ciudades y que degenera poco a poco hacia la uniformidad de la incipiente sociedad de masas [37]. A la novela que Fernán Caballero y luego Pereda habían confinado al ambiente excesivamente idealista y bucólico del vivir local [38], urgía traerla al ambiente de las ciudades como Madrid, la cual reflejaba mejor que ninguna otra la realidad de la vida española: «El pueblo de Madrid es hoy muy poco conocido; se le estudia poco, y sin duda el que quisiera expresarlo con fidelidad y gracia, hallaría enormes inconvenientes y necesitaría un estudio directo y al natural, sumamente enojoso» [39]. La gran hazaña habría de llevarla a cabo el autor mismo de estas palabras, al percibir en el naturalismo el momento y la técnica adecuados para observar e interpretar artísticamente, «como materia novelable», la conflictiva sociedad española—tema que más tarde tomaría para su discurso de ingreso en la Real Academia—. Ve Galdós que el naturalismo también en España viene urgido, aunque con retraso, por el espíritu burgués. La clase media, urbana, «la más olvidada por nuestros novelistas», es ahora «el gran modelo, la fuente inagotable» [40] de inspiración para nuestro escritor, y también la destinataria de su novela. En *La desheredada, El amigo Manso, Fortunata y Jacinta* y *Miau* podemos ver unos resultados bien probados de la nueva dirección que toma el arte del autor en la dé-

---

[36] *Loc. cit.,* 15 (1870), 163.

[37] *Ibíd.,* págs. 162-172.

[38] Frente al localismo cerrado de Fernán Caballero y Pereda, el campo representa desde la perspectiva liberal de Galdós el vicio y, sobre todo, la intolerancia. Recordamos, en esta trayectoria de ideas, «Villahorrenda» de *Doña Perfecta,* que es la contrafigura de Madrid.

[39] GALDÓS, art. cit., pág. 166.

[40] *Ibíd.,* pág. 167.

cada de los ochenta con el naturalismo. Desde ese momento Galdós es para nosotros lo que Dickens para Inglaterra o Balzac para Francia: una expresión cimera del genio nacional, que lo empareja, además, con Cervantes, su más genuino predecesor. En Galdós, como en Cervantes, los personajes son fruto tanto de la introspección como de la observación, y lo que, en definitiva, interesa al creador es descubrir lo que hay en ellos de profundamente humano. Al hilo del diálogo o del monólogo —bien conocido es el gusto de Galdós por el empleo en sus novelas de técnicas no puramente narrativas, sino incluso dramáticas—los personajes galdosianos nos presentan la mejor vía de acceso al mundo conflictivo y fantástico de sus almas. Frente al enigma de éstas, el escritor pone en juego con pasión y fe de artista la afortunada técnica del naturalismo, que le sirve para mejor conocer la materia palpitante de que está hecho lo humano, así como el profundo humanismo que siempre manifiesta en su respeto y amor a la vida. Por esto es que en sus novelas siempre nos encontramos con el hombre dentro de sus límites humanos. En esta temperatura, que es saber de vida y mismamente experiencia autobiográfica, se encierra el magnetismo y la verdad de su arte. Porque todo ello está de acuerdo con lo que en don Benito era una convicción cuando decía: «Hay que tener en cuenta que lo que más vive en literatura es lo que se inspira en la naturaleza humana con independencia de todos los artificios que el arte o la moda imponen a los escritores» [41].

MARIANO LOPEZ

Mississippi State University
Depattament of Foreing Languages
Drawer FL
Mississippi State, Mississippi 39762
USA

[41] *Arte y crítica*, pág. 46.

PROSA Y REVOLUCION EN LA INGLATERRA DEL SIGLO XVII

Leviathan aparece en 1651, treinta años antes de *Absalom and Aquitophel* y otros tantos después de *Anatomy of Melancholy*. En ese intervalo ha surgido Cromwell y el país ha vivido una guerra civil. Dos años después de la obra de Hobbes se publicará *The Complete Angler*. Creo que estamos ante unos hitos que conviene reconsiderar y sacar alguna conclusión relativa a la «función de la prosa». Burton abre el camino a un método psicológico que Hobbes *malgré lui* va a utilizar. La idea de participación en una guerra inmediata lleva a Hobbes a romper con una actitud de melancolía para buscar la de un sometimiento a la realidad exterior. Ese deseo que nos reitera de ayudar al rey desde su escritura es precisamente el contrario que el que nos da John Bunyan; pero, sin embargo, en *Leviathan* tenemos evidencia clara de que hay un «absolutismo moral» que puede ser la base de una nueva imagen de la actuación. De aquí que Hobbes rompa con el romanticismo de una época que vive el cierre de los teatros y hasta intente demostrar cómo la «monarquía es la mejor forma de gobierno». Tal énfasis en la autoridad no lleva solamente a la idea del monarca, sino también a la de una defensa del absolutismo «psicológico» que intenta encontrar en las ciencias exactas un posible—y hasta ingenuo—apoyo. Hobbes entra en esa teoría de las oposiciones de placer-odio para desde ella construir un esquema de causas y efectos que sea como una mecánica obvia del comportamiento hombre-sociedad. He aquí la «teoría de la motivación», que le lleva a romper con ideas parlamentarias y hasta con Cromwell y trata de encontrar en deseo y razón una base que lleve de alguna forma a la plenitud de la época de Dryden. El héroe narrativo dentro de la sociedad y sometido a una disciplina moral que le considera parte de un mecanismo que él pretende dominar, pero el «automatismo» de las reglas está en las manos de un «ser superior» [1].

---

[1] Esta idea de trascender hacia un *logos* es el centro que mueve mucha de la poesía de Dryden: *Absalom and Aquitophel*, bajo su apariencia de *pshicomachia* política, tiene un claro fondo de búsqueda de unos valores absolutos. Véase en este punto: «'Reason' and the Restoration Ethos», by HAROLD WENDELL SMITH, Cambridge: *Scrutiny*, autumn 1951, págs. 118/136.

Estamos ante una idea de autoridad obvia. Es curioso ver hasta qué punto Walton pudiera preferir volver a la ironía metafísica o cómo Marvell—pese a ser parlamentario—nos dedicase en sus poemas latidos de una vuelta a la Arcadia: es el eje que mueve la conversación de *The Complete Angler,* libro que muestra con equilibrio la relación entre los hechos y su destino exterior, y hasta nos señala un camino por recorrer y es el de la formación de una «moral natural» basada en el mero diálogo formativo. Hobbes repudiaría este comportamiento, tan poco enclavado en un esquema social; pero, sin embargo, debemos reconocer que la idea de un alejamiento de la razón (que Hobbes propugna en su versión mecanicista del tema de la pérdida de libertad) viene a ser como el contrapeso de esta idea bucólica de Venator y Piscator. El diálogo se puede ya establecer con esperanza de encontrar soluciones válidas [2].

La doctrina de Hobbes centra esa actitud analítica en una acción inmediata. Pero como paradoja que es reduce los trámites hombre-estado hacia una «manipulación» previa. El estado queda siempre centrado en una imagen de *convenant,* hay un contrato que reincide en el individuo para sujetarlo a su propia dimensión de perteneciente a un sistema. Las formas naturales de gobierno quedan, por tanto, en Hobbes rechazadas siempre que no pongan en duda un concepto de autoridad que no se puede cuestionar. La «institución» de los actos rompe con la libertad que el «hombre primitivo» de *The Complete Angler* proponía, pero quedando también como dato positivo el impulso que Hobbes va a infundir a la filosofía analítica [3]. Si olvidamos por un instante la intención de *Leviathan* tendremos clara evidencia de un brillante estudio de teoría del estado, donde los aspectos más diversos de la psicología de la época no se soslayan. Y es que el método que surge en sus planteamientos no da más solución que la propia esencia del hombre y su actitud moral hacia los demás. Aquí sí que sería posible decir que «ejemplifica» lo que la *Utopía* (Bacon) pretende por otro camino señalar. El dinamismo que mueve las ideas de Hobbes, que tendremos que orientarlo hacia el de Newton, se nos muestra como prueba de que la *praxis* del hombre tendrá un continuado de «revolución científica».

[2] Tal búsqueda de un primitivismo nos repliega hacia la función del mundo pastoral y rústico en Shakespeare, por ejemplo, en *The Winter's Tale.* La necesaria dialogación del héroe con los demás hemos de imaginarla en un contexto «dramático» donde haya una cierta ingenuidad. En este análisis de la época se puede entender este dilema: «The Beginnings of English Character-Writing in the Eearly Seventeenth Century», by WENDELL CLAUSEN. Iowa City, Iowa: *Philological Quarterly,* January 1946, págs. 32/45. «In conclusion, it should not be thought that this close correspondence between the comedy of manners and Character-writing, as exemplified in Jonson and Overbury, was an innovation of the earlier seventeenth century.» *Op. cit.,* pág. 45.

[3] Ver el valor que se concede a las ideas en *English Literature in the Late 17th Century,* by JAMES SUTHERLAND, Oxford University Press, 1969, 600 págs.

Es en el capítulo II de *Leviathan*—el dedicado a la imaginación— donde se puede observar con mayor detalle esta «prosa de la fantasía» que intenta imponerse. Hobbes entra en el término *experience* de un modo racional y hasta social. Para él hay una necesidad de la misma en una situación como la presente, y hasta da una definición obvia para ella, *memory of many things:* en tal entramado de lo pasado y un futuro es donde se abre la dificultad de construir un orden nuevo. Y Hobbes no desea evitar dar ninguna salida que no sean las que lleven a su propósito, y hasta los sueños, que describe con una sucinta ingenuidad, es el ejemplo de cómo la imaginación debe vigilarse y es hasta un factor negativo. Los *fearful thoughts* están motivando una renovación del ser, como si fueran el necesario énfasis de lo perdido en lo encontrado: este afán de hacer una apología del *disaster* debe colocarnos junto al de romper con la *New Atlantis* de Francis Bacon. Incluso la aparición de *The Pilgrim's Progress* en 1678 puede parecer un cierre argumental a una época que ya no busca más solución en la imaginación y se repliega hacia el pensamiento y el análisis. John Bunyan prepara su sueño como una simple aproximación al tema del «viaje al paraíso», que ya desde Chaucer se viene reiterando. La dinámica calvinista que se imprime al relato nos deja prueba de un «orden lineal» en la conducta del héroe «ascendente». La toma de conciencia parlamentaria nos entreabre un John Bunyan que hizo de su peregrino un buscador de la perdida *New Atlantis,* y con ello hay alusiones a la muerte en 1649 de Carlos I y descubrimos un orden político escondido en el interior de la obra. La muerte de Bunyan en 1688 tiene un valor histórico indudable y estamos ante una situación que sólo Locke sabrá entender en su justa y absoluta proporción, y como sugiere Judah Bierman será un cierre utópico [4].

Los precedentes continúan. Si bien es cierto que la Biblia de 1611 da una voz grandilocuente y solemne que impondrá una nueva retórica, también debemos considerar que Francis Bacon crea un método analítico que llegará a Locke. Esa obsesión baconiana por el «poder del conocimiento» parece surgida del *farewell* de Próspero en *The Tempest* y hasta redunda en una concepción de la sabiduría como ente autónomo que tendrán un valor básico en todo el siglo XVII. La *New Atlantis* será el precedente de algún modo en los viajes de Defoe, y el *Novum Organum,* el preámbulo a un método que hace de la lingüística «referencial» que Paolo Rossi sugiere [5]. Estamos ya ante un procedimiento de «lógica inductiva», que es el que Sterne usará en tantas ocasiones en *Tristram*

---

[4] «Science and Society in the *New Atlantis* and Other Renaissance Utopias», by JUDAH BIERMAN, New York: *PMLA,* december 1963, págs. 492/500.

[5] *Francis Bacon: From Magic to Science,* by PAOLO ROSSI, London: Routledge and Kegan Paul, 1968, 280 págs.

Shandy, y más todavía, nos encontramos ante un dilema entre el «plano del hacer» y el «plano del entender», que señala tantos aspectos de la *praxis* en la novela del siglo XVIII, donde no hay separación entre ambos. Y Bacon formula sus prejuicios, aquellos «ídolos» que son como los peligros que toda mente tiene y cuya misión es ocultar la verdad. Pero ¿cómo una época que rompe con la belleza expresiva de Shakespeare puede haber llegado a esta solidez lógica? ¿Es que acaso Hamlet, Rey Lear o Macbeth impedían razonar a unos seres que se refugiaban en ellos para impedir su propia capacidad creadora? Esta sucesión de «emblemas lógicos»: Idola Tribus, Idola Specus, Idola Fori e Idola Theatri, son la consecución de un orden que tiene como meta llegar a una «inducción mental» que será la que imponga la «libre asociación de ideas» de Locke. Así es como, prescindiendo de un plano de rigor matemático, Bacon se coloca como portavoz de una época que se abre prometedora. Su preocupación por llegar a las «sustancias» y hasta su énfasis en cualquier forma de experimentar nos da la tónica de una época que nos permite hablar de esclavitud sin hacer el retrato nítido y temeroso de Friday.

Caliban ha sucumbido y la nueva magia pretende romper con esa temática de altos vuelos líricos que el siglo anterior nos daba. La muerte de Bacon, cuatro años después que la de Shakespeare, es como la advertencia de que hay una disyuntiva entre el héroe y su mundo circundante de «experimentos científicos». El camino hacia Isaac Newton está asegurado y los *Principia Mathematica* (1687) cumplen su cometido de romper con la etapa lírica de un orden previo, y cuando esboza el segundo principio: «A toda acción se opone siempre una reacción contraria e igual», está, tal vez sin proponérselo, estableciendo un principio sociológico antes que físico: la ideología de la «reacción de los sometidos» será la que ostente Cromwell, pero también la que lleve al «buen salvaje» a quitar la máscara que Shakespeare le había concedido. Y tal proyecto desemboca en una decepción. Es Robert Burton quien en su *Anatomy of Melancholy* establece ya los síntomas «reactivos», la idea básica que mueve esa neurosis colectiva que—como Freud explicará años después—lleva a la destrucción moral del no saber actuar. Burton, en su esbozo analítico desde causas hasta clases, realiza un plan inteligente de resolver cómo los «estados de ánimo» son resultantes provocados por una «acción injusta». Y el retorno al paraíso de Herbert cobra nueva dimensión, como J. Max Patrick sugiere [6].

[6] «The utopia in *The Anatomy of Melancholy* is noteworthy for its use of the method of comparison. In it and in the pages which preceded it, Burton constantly compared England with other nations, particularly with the Dutch and Chinese; and on the basis of these contrasts, he diagnosed the causes of her evils.» «Robert Burthon's Utopianism», by J. MAX PATRICK. Iowa City, Iowa: *Philological Quarterly,* october 1948, pág. 357.

Llegar a sir Thomas Browne es alcanzar un momento de reposo. *Religio Medici* tiene la seducción de romper con unas normas establecidas, y desde su composición en 1635 propone una salida airosa del *impasse* que Bacon podría haber producido a la nueva libertad de pensamiento. La *New Atlantis* baconiana no está en la misma línea de este diálogo interior, pero la superstición de una «nueva neurosis», que Burton ya detecta, puede llevar a una reconciliación con la naturaleza, que Izaak Walton pronto va a proponer: Estamos ante una apología de la salvación, aunque no en los términos de John Bunyan, y un ataque a esa vanidad científica que nace en Newton y cubre todo el siglo XVII. Esta religiosidad, que Herbert también patentiza, es el ejemplo de una moral anglicana que se ve asaltada por los principios de la idea de un «nuevo mundo» acechante. No pretendemos hablar de nuevo de la apología americana de *The Tempest,* sino de incluir el lenguaje de Browne en un tono nuevo, reverencial y solemne, que Jeremy Taylor también empleará, aunque con fines muy distintos. Sus sermones mantienen el énfasis de Lancelot Andrewes y son diálogos interiores, que escritores como Swift verán con agrado años después. La muerte de Milton en 1674 significa el final de un mito del paraíso de las palabras, la culminación de un proceso que rompe la idea anterior de una *New Atlantis* imposible: la salvación «política» de Adán y Eva es posible, incluso necesaria, y no hace sino continuar la línea triunfalista de una búsqueda de soluciones distintas. Repasemos algunas fechas:

Novum Organum	1620
Anatomy of Melancholy	1621
Religio Medici	1634
Leviathan	1651
The Complete Angler	1653
The Pilgrim's Progress	1678

Hemos elegido seis jalones para comprender un siglo y así advertir cómo desde la muerte de John Donne en 1631 se va abriendo el panorama de las letras inglesas hacia una búsqueda de horizontes prosísticos, que la muerte de Milton en 1674 acentúa. La muerte de Dryden, nacido el mismo año que muere Donne, es 1700, que parece simbólicamente ser el cierre de una época, que, por otro lado, iluminan los periodistas Adison y Steele, como forjadores de un afán crítico en una sociedad que descubre su razón de ser. Y en tal enjambre de relaciones, la figura de Izaak Walton puede ser el contrapunto del grandioso ímpetu de *Leviathan* hacia formas absolutistas, y hasta colocar su obra *The Complete Angler* como símbolo del tema de «alabanza de aldea», que de alguna forma señala a Robinsón Crusoe. Debemos hacer en esta original

novela algunas consideraciones. Por un lado, se trata de un intento de fundir la vida rústica en la lírica de la época. Herbert es mencionado como prueba de que la huella de Du Bartas sigue. Y hay también una exaltación de lugar, un deseo de que esos «cantos» sean como una revisión de una prosa que parece ya hundida en un excesivo cientifismo de época.

Cada escritor tiene su momento de expresión y el de sir Thomas Browne fue el de un intento de fundir la fe en un conocimiento empírico, y en tal dilema, que parece una paradoja, se esconde una *praxis* que le lleva a construir un modelo personal de actuación coherente, donde la ciencia actúa de redención. Jeremy Taylor en sus escritos religiosos evitará ese rumbo hacia un «desconocido» que era el lugar donde quedaba el poder mágico de Próspero. La distancia entre los sermones de Taylor y la *Religio Medici* la marca la diferencia entre un método expositivo directo y una teoría. Y tal método, que la *Areopagitica* de Milton satiriza en 1644, es prueba patente de un «orden universal» que se deje imponer, que no lo consiguió la *Utopía* de Bacon. *The Complete Angler* rompe con ese esquema de paradojas y se encierra en su propio método de «viaje a la naturaleza». Piscator y Venator es la distancia entre quien «monologa» y quien «dialoga» y también el resultado de una *catharsis* del héroe en su medio natural, y hacer de esos cinco días una «etapa formativa» sólo comparable que una lectura contractual de *Walden* puede ofrecer. Y hasta la reticencia de la canción *come live with me and be my love* es la prueba de una situación extrema donde la filosofía del mundo de Piscator se levanta contra un orden racional mucho más estable. Tal esquema nos remite a *The Pilgrim's Progress* y al «valle de la humillación» y hace de la relación hombre-naturaleza una necesaria lucha por vencer. Y los diarios de Samuel Pepys insistirán en este punto de «desconfianza del mundo de Londres», que él mismo prodiga y adula, y John Evelyn no irá lejos en tal posición, que romperá de modo obvio el absolutismo que *Leviathan* había creado: pensemos cómo Hobbes intenta, ante todo, construir una teoría del hombre para acceder a una teoría del control político. Y recordar asimismo cómo el «poder absoluto» de la prosa se expresa en un empirismo brutal. Pensar que «el conocimiento se funda en la experiencia» es volver a Walton, pero intentar hacer la idea de *praxis* como un requisito mental. La aspiración a la felicidad de Hobbes es insincera, puesto que parte de una manipulación moral, y la «lucha de todos contra todos» que en algún lugar expone es el resultado de una imagen pesimista de la sociedad, donde la idea de «orden», como ocurría en Shakespeare, esconde un preámbulo de hermetismo. La «lógica interna» de Browne será así un proyecto que sólo la acción lleve a feliz término. La revolución de

las ideas ha comenzado. Y como James N. Wise sugiere, se puede entroncar a Burton dentro de una ideología crítica [7]. Parece como que *Robinsón Crusoe* sea quien cierre tanta soledad con una apología del «poder absoluto».

Y a este cientifismo corresponde la imagen que sir Isaac Newton va a dar en su *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica,* aparecido en 1687, y que supone un avance del pensamiento analítico, un peregrinar hacia una «teoría de las causas» que John Bunyan en otra dimensión metafísica apuntaba años antes. El reinado de Jacobo I desde 1603 hasta 1625 había abierto un camino hacia una visión «idealista» de los hechos, que hasta *The Tempest* refleja, y su muerte entreabre una época de dificultad racional. Será Carlos I quien intente hacer de su poder absoluto un esquema de proyección del individuo en la imagen de sometimiento. La apertura a la *New Atlantis* americana con la «Massachusetts Bay Company» de 1628 era como una solución imposible a su ambición territorial. La derrota de Naseby en 1645 significa la más absoluta derrota del *royalism,* así como la entrada de una ideología mucho más liberal. La anarquía que acompaña los últimos días de Cromwell viene vinculada a la necesidad de una restauración que con enorme júbilo sucede cuando el 29 de mayo de 1660 llega a Londres Carlos III. Esta es la fecha clave de una nueva forma de pensamiento, que al dar al parlamentarismo un valor nuevo produce dos lenguajes específicos; *whigh* y *tories* serán los dos modos de entablar un «diálogo» con un análisis de los hechos no siempre fácil de conseguir. La muerte de Carlos II en 1685 establece un final a un siglo que ha derrocado la monarquía para volver a elevarla con esplendor a la cúspide de su gloria [8].

Estos temas no aparecen con nitidez más que en John Dryden. Y su *Absalom and Aquitophel* tal vez tenga el mismo valor que los escritos de Locke en materia política, y el hecho de que la revolución de 1688 sea un «cierre» de la década anterior supone que se ha llegado a una situación de abierta crisis constitucional y la *Glorious Revolution* excluye cualquier nuevo planteamiento moral de la literatura. Ha sido un siglo de conmociones políticas que tiene como eje de referencia el *Leviathan,* que en 1651 preconiza un orden injusto que se pretende justificar. Y la imagen del cientifismo estricto, que Foucault observa

[7] *Sir Thomas Browne's «Religio Medici» and Two Seventeenth-Century Critics,* by JAMES N. WISE. Columbia, Missouri: The University of Missouri Press, 1973, 208 págs.

[8] Sin embargo, el ascenso a nuevas formas de ideología dará como consecuencia un regreso a imágenes del pasado. Veamos cómo analiza ese fenómeno un notable crítico:

«Now an upper-class culture that produced *Absalom and Aquitophel, The Character of a Trimmer,* Burnet's *History,* Dryden's critical prefaces and Locke's *Second Treatise of Government,* may have been limited, but it was not altogether decadent. If the drama is inferior it is not because it represent—by Elizabethan standards—a limited culture, but because it represents contemporary culture so inadequately; it has no significant relation with the best thought of the time.» «Restoration Comedy: The Reality and the Myth», by L. C. KNIGHTS. Cambridge: *Scrutiny,* september 1937, página 125.

con agudeza, nos remite a Newton, que muestra en sus *Principia* la ciencia relegada a un planteamiento «utópico» [9]. Esta es la idea de un *Novum Organum* político que abre dimensiones inéditas a la realidad sociopolítica, pero que pretende integrar las viejas formas revolucionarias en un lenguaje que no llega a dar pruebas evidentes de eficacia. La política queda relegada de la ficción, y aunque sea un dato condicionante, permite que «supere» la imagen de *The Complete Angler* todo el malestar de una época. El tema de culto al paraíso perdido tiene algo de *Beatus Ille,* que Walton preconiza como crítica a una «situación metafísica» que John Donne en sus sátiras intentaba implantar: la razón desplaza esos sentimientos afectivos y la magia de la palabra se coloca en una posición de lucha abierta con esa melancolía que producirá cuando desde 1621 se vea cómo Burton sólo hacía que preconizar una neurosis nacional.

Denota esta búsqueda de la naturaleza como necesidad un especial énfasis en los motivos que ya Herbert, muerto en 1633, señalaba como básicos. La obra de Izaak Walton sigue esa dimensión del *Beatus Ille,* rompe con un marasmo de relaciones que desde la *Utopía* avanzan hacia los temas paradisíacos en la novela del siglo XVIII. *The Complete Angler* es un diálogo total, una forma de conversación que se abre en todas las direcciones mostrando un reflejo vibrante del *locus amoenus.* Adelantándose a Bunyan consigue mantenerse en una zona nebulosa de alegoría y realismo sin que el tema de *Polyolbion* de Drayton quede postergado. Ese diálogo entre Piscator y Venator tiene algo más que una mera relación maestro-discípulo, ya que pretende fundir dos mentalidades que en *The Parliament of Fowles,* de Chaucer, se ponían de relieve. Bajo esa narración, aparentemente sencilla, que Thoreau hubiera imaginado como básica, se descubre un afán de hacer literatura e implantar la *sacra conversatione* como elemento básico. Este es el fondo «teológico» del proyecto, el afán «biografista», ya sabemos que el autor hizo una biografía de Donne, Herbert y Wotton, así como colocar la conversación en su ámbito característico. No es mera lucha de actitudes, sino un enfrentamiento entre las distintas formas de pasar, cazando y pescando, cinco días sin más esperanza que hacer del retorno a la naturaleza un ejercicio de moral actuativa; pero la contemplación

[9] La imagen de un cientifismo aplicado a la política alberga lo mismo a Hobbes como a Locke y tiene matices de alta precisión en cuanto a la elaboración de una «teoría ingenua» de cómo llegar a situaciones ideológicas desde símiles racionales, como los usados en geometría. Creemos que la opinión del genial Michel Foucault puede dar luz en este punto.

«Lo que hace posible el conjunto de la *episteme* clásica es, desde luego, la relación con un conocimiento del orden. En cuanto se trata de ordenar las naturalezas simples, se recurre a una *mathesis* cuyo método universal es el álgebra. En cuanto se trata de poner en orden las naturalezas complejas (las representaciones en general, tal como se dan a la experiencia), es necesario constituir una *taxinomia* y, para ello, instaurar un sistema de signos. Los signos son con respecto al orden de las naturalezas simples.» *Las palabras y las cosas,* por MICHEL FOUCAULT. México: Siglo XXI, 1968, página 78.

se mantiene y la mística de la soledad surge como «regreso a la inocencia» en un ámbito de referencias entre Piscator y Venator, que defienden su distinta actitud. La picaresca reclama su función y el mundo pastoral envuelve todo un elenco de alusiones contemplativas que nos llevan a una auténtica filosofía del mundo. El debate de la materia con el espíritu es el eje de una Arcadia del siglo XVII que encierre un cántico a la ausencia femenina y hasta haga de la problemática moral un resorte de conversión del Edén en otras posibles Utopías. Un siglo que contiene *The Complete Angler* no excluye el *Leviathan*. Y más todavía nos llama la atención que Dryden, que cubre esa época, sea como la antítesis de John Locke: estos nombres se funden en una mimesis global que excluye más poesía que *Paradise Lost*. Adán y Eva forjarán su nuevo paraíso científico desde su *New Atlantis*, que sea la consagración del viejo orden a una nueva versión del estado. Y la llegada al nuevo mundo se repetirá cuando Venator y Piscator, en la obra de Walton, divisen un plan general de felicidad basado en el *Beatus Ille*. Aquí surge de nuevo Hobbes [10].

The Anatomy of Melancholy abre, en cierto sentido, el camino que lleva a la «neurosis» de *Leviathan*. La obra de Burton excluye los métodos «irracionales» y busca una solución intuitiva y experimental a la relación entre el hombre y su conflicto social. La elocuencia del autor, método retórico que él usa con éxito, le lleva a una interpretación lúcida de la subconsciencia, por cierto no muy alejada de aquel análisis que de los estados de ánimo significaban los *Sonnets* de Shakespeare: la depresión, como resultado de un fracaso al intentar una meta, se abre para dejar pruebas patentes de una situación moral que tiene una valoración lírica obvia. El «ser que fuimos» del *lovely boy* nos lleva a la imposible grandeza de la nación que podemos ser de Hobbes, y con ello se obtiene de modo brillante un puente entre fisiología y filosofía, una unión que abarque desde la mera explicación de los estados de ánimo hasta la cura para una determinada dolencia. Esa melancolía que llena la obra no es una mera disposición «receptiva», sino que engendra una actuación social; es como la causa de una *praxis* que conduce a lugares más y más remotos de la interioridad. Aquí sí que Burton se mueve por analogías, en el esquema de colocación de cada situación en su diagnóstico. Y cuando vemos una ruptura con el «viejo orden» en *The Tempest* deberemos recordar que se está repudiando el «orden neurótico» de un Hamlet [11]. Hablar, por tanto, de una forma de análisis

[10] *The Ideology of Order*, by PRESTON KING. London: Allen and Unwin, 1974, 352 págs.

[11] El afán de mezclar las distintas vertientes que conducen a la Utopía nos empuja, más y más, hacia la imposibilidad de alcanzarla. Shakespeare tal vez insinuó en *The Tempest* la geografía de un mito imposible de «recuperar un sueño perdido». Pero si nos remitimos a 1609, fecha de publicación de los *Sonnets*, deberemos reconocer que hay un énfasis en hacer del pasado un «sueño utópico» y construir una nostalgia de lo que fuimos que incluso desplaza el narcisismo intelectual que

dramática—Burton menciona el *common theatre*—es advertir que estamos ante referencias a una escena, que sin ser cerrada sí, al menos, es el *ámbito de una fantasía. Y de aquí que el humour (vid.* Ben Johnson) sea un motivo para entrar en un ámbito de manipulación moral que ya se piensa en las utopías ficticias que Hobbes pretende edificar. Estas *public news* que Burton coloca en su anatomía no tienen una referencia a una disposición social, sino que antes son el *exemplum* de una trama que rechaza al individuo y hasta lo oprime. Surge el *privus privatus,* que en Burton tendrá señales de una situación esquizoide y que dará lugar a esa ruptura con los demás, que es, en definitiva, la visión global del *Leviathan.* Sir Thomas Browne—trece años más tarde—en su obra se coloca ante esta misma actitud de «desconfianza» y su religión será una cura contra el desorden, una norma de vida que haga que lo cristiano—y esto nos lleva a Bunyan—sea como el eje que mueva toda una sistemática de funciones. De aquí que *Religio Medici* sea el efecto de una ruptura con la sociedad que la prosa ha empezado y que dará lugar a resultados sorprendentes. Es la última llamarada de los maravillosos sermones de Lancelot Andrewes, que muerto en 1626 deja un eco muchos años y su *venimus adorare* significará, en resumen, una ruptura con la imagen carismática y una búsqueda necesaria de un narcisismo que es preciso imponer. Bacon, que por cierto muere ese mismo año, intenta también colocar al hombre frente a su «capacidad de resolver sus conflictos», pero tal deseo no es fácil de solventar y su *knowledge* no hará sino insistir en la necesidad de un *New Atlantis* que resuelva el sueño de infinitud [12].

La muerte de Locke en 1704 marca el fin de una época, y *An Essay Concerning Human Understanding* es el eslabón que faltaba para cerrar en 1690 un proceso de «miltonización» del héroe prosístico del sigglo XVII. ¿Qué significa para Locke «entendimiento humano»? La respuesta hemos de darla desde la superación política de los métodos de Hobbes, y dar al entendimiento un valor activo de una sociedad donde una falsa Utopía se ha instaurado. Esta facultad discursiva de

---

Mr. W. H. propone. Obras como *As You Like It* insisten con brillantez en ese esquema amor = utopía. *Vid.* en este punto *Dramática de Shakespeare,* por CÁNDIDO PÉREZ GÁLLEGO. Zaragoza: Pórtico, 1974, 308 págs.

No existe una conciencia de Utopía en Milton, aunque pretende hacer de *Paradise Lost* una auténtica «dream vision» de la nueva revolución parlamentaria. El hecho de que el entorno vegetal acompañe la acción de los héroes no lleva a una situación final de «descubrir la verdad», sino a la salida del espacio que les había servido de impunidad. *New Atlantis* continúa ese sueño de versión burguesa de la *praxis* que sin duda alguna hará de la isla un motivo de inspiración narrativa en siglos posteriores que lleva a De Foe. Este tema debemos llevarlo hacia el de la provincia británica en su más claro sentido «utópico», superando las ideas de Raymond Williams, a ser posible. *Vid. The Literatura of Change,* by JOHN LUCAS. Sussex: The Harvester Press, 1975, 310 págs.

12 Tal universo referencial llegará hasta la poesía romántica. Walley ha estudiado el enorme peso que en Wordsworth tuvo esta manera de análisis. Cualquier modelo lírico que intente enhebrar una teoría global de las emociones debe buscar en Locke un posible apoyo. Esta premeditada dispersión que se exhibe en algún lugar de *The Prelude* es un tributo a un modo de pensar que terminará en el «stream of consciousness» de Joyce.

que habla Locke no está volcada hacia una *praxis,* sino que es una pantalla receptora de un pensamiento externo, en un ámbito donde al no haber principios prácticos innatos toda la «información» procede del mundo exterior. Y hasta pensar que lo mismo que «amarillo» o «frío» son ejemplos de «cualidades sensibles», deberemos colocar en ese mismo esquema de Locke «justicia» o «derecho» y así proponer un modelo donde toda la ciencia exterior se abstrae en un reducto de referencias personales. Este camino está situado al final de «la búsqueda del paraíso interior», que era, en resumen, *The Complete Angler,* y que esa «búsqueda del origen de todas las nociones» no hace sino alejarnos de un proyecto de búsqueda de una relación social. Y si «todas las cosas que existen son particulares», ¿no estaremos desmontando el *Leviathan* semántico de un significado unitario para cada percepción? El dilema ideas-conocimiento va derivando hacia un punto de más y más abstracción, y Locke lleva antes a la lingüística moderna que a una concepción sólida de la teoría de la acción, pese a que *Two Treatises of Government* proponen una sólida participación del hombre en su destino ideológico. Ese «bien público» que se pretende en poder político tiene resonancias obvias. Y colocar esta obra, aparecida en 1690, junto a los reductos últimos de la prosa melancólica de Burton será un juego atractivo, pero poco original, a menos que pensemos que esos años ven la decadencia de John Dryden, que morirá en 1700. No se busca ahora recordar que 1681 fue la fecha de publicación de *Absalom and Aquitophel,* modelo de debate político virulento y mordaz, sino antes pensar que la prosa ha perdido su capacidad de llevar al hombre a su destino de participación ideológica [13].

El pensamiento de Hobbes añade los datos utópicos, procedentes de Bacon, a una versión racional de los hechos sociales, intentando aproximarse a una idea absoluta de la monarquía nacida de la nostalgia por restablecer la imagen del rey muerto Carlos I. Y su cientifismo rompe con la imagen del *Beatus Ille,* que nos propone Walton. La naturaleza humana ocupa el centro de un sistema que, como si se apoyase en la ciencia, pretende buscar una solución «lineal» a los hechos [14]. Su alejamiento de una línea de derecho natural le lleva a la construcción de un nuevo esquema mucho más exigente y a una ruptura con Jeremy Ben-

---

[13] Dryden, sin embargo, no tuvo en cuenta esa distancia entre *logos* y *catharsis* y se movió por unos impulsos demasiado personalistas. Su obra tiene siempre una motivación muy concreta y se adelanta en tal actuación a la que tenga después el Dr. Johnson. Su *Troilus and Cressida* es mera fábula antiheroica en una época de ardiente nostalgia vernacular.

[14] «The consequence that Hobbes drew from this definition of 'liberty' is also acceptable. For he claimed that if, by calling a man free, we are referring to the absence of external constrain on his actio, there is nothing inconsistent in saying that actions that are free are al so determined or necessitated.» *Hobbes,* by RICHARD PETERS. Harmondsworth: Penguin Books, 1967 (1957), pág. 168.

Las referencias miltonianas a la revolución que Inglaterra está viviendo han sido tratadas admirablemente por el mayor especialista del tema. *Vid. Milton and the English Revolution,* by CHRISTOPHER HILL. London: Faber and Faber, 1977, 541 págs.

tham. En tales situaciones—y desde las teorías de Ervin Goffman—hemos de ver en Hobbes a quien pretende llegar desde una «teoría de las emociones» a una auténtica ciencia de la información. Lo deseado y lo odiado constituyen un eje donde se mueve el «progreso del héroe» en esa ficción de su vida que es la historia. La mera comparación ideológica de la prosa de Hobbes y Browne da a Basil Willey ocasión de expresar unas diferencias obvias [15].

El proceso de integración del pensamiento en la época se realiza desde un esquema de participación civil en la política. Igual que Andrew Marvell o John Bunyan, lo mismo Thomas Hobbes como John Locke quedan de algún modo marcados por la situación de guerra que vive Inglaterra, y hay en todos ellos, de un modo u otro, el eco de Cromwell y su destino «dogmático». Pero es la era científica la que se abre—como bien observa Basil Willey—y proporciona el modo de pensar inherente a una situación que ha visto mejor *Samson Agonistes* que *Comus* y que ha hecho de *Paradise Lost* un símbolo tan politizado como *Leviathan.* Queda la incógnita de una «ciencia nueva» que busca su definición moral, y que Bacon no ha sabido dársela pese a intentarlo. Ni tampoco *Religio Medici* es el ejemplo de un método que rompa con Milton y su ambiguo republicanismo profético. Se trata entonces de colocar al pueblo inglés en el lugar de apertura a un nuevo modo de expresión: este es el intento, en definitiva, de *Two Treatises of Government.* Y Locke será quien dé el necesario empuje en el esquema «causa-efecto» que desde Hobbes se mostraba. Pero ese dualismo de Hobbes, donde se entrecruzan un sistema de motivos y un sistema de obligaciones, tiende a hacer de la sociedad un concepto demasiado restringido de sus «respuestas», así como romper con el marco referencial de un universo «estímulo-respuesta» que Newton prefiguraba. Tal énfasis en una reducción de categorías lleva a que cuando Hobbes hable de lenguaje, lo haga de un modo muy sucinto y se aleje de ese «romanticismo» con el que Milton se acerca a la función lingüística de la poesía. Las categorías gramaticales para Hobbes no tienen esa profusión de valores que se da en la gramática de Port Royal y se centra en una síntesis de lo imaginado en un sentido repentino de concreción. Por ejemplo, al acercarse al concepto de nombre—«la palabra tomada caprichosamente para servir de marca»—está desvelando una movilidad de funciones semánticas del todo atractivas, y este deseo de «suscitar

[15] «A comparison between the prose styles of Hobbes and Browne would reveal, almost without considering their thoughts, the difference between a simple and a complex sensibility. Hobbes, though the elder by seventeen years, writes as one for whom Truth, that 'obscured Virgin', is now wholly 'exantlated' from the well in which she had been hidden. Browne lives, amphibiously, in divided and distinguished worlds, and the richness of his prose betokens the range of his explorations and the rapidity of his transits.» *The Seventeenth-Century Background*, by BASIL WILLEY. Harmondsworth: Penguin Books, 1934 (1972), pág. 91.

en nuestra mente un deseo previo» parece señalar aspectos de Locke. Hobbes siempre crea una convincente ambigüedad donde mover sus esquemas con la más absoluta libertad; hay en el fondo una teoría del poder y el sentido «político» de una gramática no está ni mucho menos excluido. Y por ello se abre la experiencia sujeto-predicado a las más dilatadas regiones de una ciencia de la interdependencia de donde se pueda llegar a formular relaciones globales desde esquemas funcionales previos. Aquí sí que se acerca sin saberlo a la tradición metafísica del pensamiento de John Donne y hasta produce un impacto en nuestra sospecha de estar ante un autor que desde una configuración «causal» de los conceptos se adentra en un orden de estructuras referenciales; el tema de la dependencia, básico en cualquier planteamiento totalitario, dará en Hobbes una frontera con lo «esquizofrénico» que ni siquiera se esbozaba en *Anatomy of Melancholy;* hay una *catharsis* mediata y justa entre «lo predicado» y ese eje frontal de poder que es el gran-nombre-propio, que en *Leviathan* tiene el mismo valor que en *Paradise Lost* pudiera tener la ambigüedad Cristo-Satán. He aquí el esquema de reflexión de un autor en su propio paraíso mental y las lecciones que su mente puede ofrecerle en un siglo que hace del pensamiento racional un método de *praxis* [16].

Convertir la vuelta de los Estuardos al poder en 1660 en una imagen de «retorno al paraíso» es excesivo, pero sí conviene imaginar que estamos en un momento donde la novela desplazará a la prosa, y muy pronto Daniel Defoe empezará sus artículos de «defensa de la soberanía del pueblo», que, sin embargo, quedarán ambiguos junto a Robinsón Crusoe: esta idea de pérdida del *sentido* de la prosa va a tener lugar tan pronto como *Leviathan* quede desplazado por las teorías de Hobbes. Entonces sentimos la nostalgia de los profundos misterios «mantenidos por el silogismo y la razón» de *Religio Medici* y cómo aquella argumentación no era sino un esquema de buscar de alguna forma la razón del hombre como poder absoluto. Este no era el método que John Donne proponía: en sus deliciosos—e incluso profundos—*Sermons* hay una añoranza del método poético hasta en sus últimos latidos. *God is our medium, we see him by him,* pronuncia en 1628 en la Catedral de San Pablo, que parece como un preámbulo a las ideas «conductistas» que Newton está forjando después. Hay, pues, una imagen de ruptura con la argumentación, que ya en el mismo Milton se pone de relieve

[16] Frente a la «felicidad» terrena la incapacidad de Hobbes por negar la vida eterna. Opuesto a *The Complete Angler* la totalidad de un sentido determinista de la libertad que lleva a romper con los demás como punto de partida de una moral egoísta. Este es el preámbulo a *Robinsón Crusoe* que abre las puertas a una teoría del comportamiento de absoluta integración del hombre en su dimensión finita de actuación. Esta ruptura con el resto lo mismo la vemos en Emerson como en Hemingway. Ya se ha convertido en tópico comparar *Walden* con *The Old Man and the Sea.* Consúltese en este punto *The Rural Tradition,* by W. J. KEITH. London: The Harvester Press, 1975, 310 págs.

—en sus exposiciones no poéticas—y que nos conduce a que *Leviathan,* en su obsesiva intención de apología de la «soberanía indivisa», esté haciendo una auténtica unificación del lenguaje del poder al evitar los peligros del diálogo con una Cámara de los Lores y de los Comunes demasiado crítica: este temor a la división es el que mueve en tantas ocasiones la ingenua exposición de *Religio Medici* y nos saca de Piscator y Venator dos dialogantes por cierto bien poco «parlamentarios». Mas el peligro está escondido en cada uso de la alegoría, en cada variante simbólica a un sistema, y de aquí que se arrastren los viejos comportamientos que ya Burton mismo empleara. La religiosidad de John Donne está marcando una lucha contra la razón, y así momentos como aquel de *The Faerie Queene,* libro primero, X, cuando a Red Cross le lleva Una y le descubre en *The House of Holiness* a Fidelia, Speranza y Charissa será el *exemplum* de un mecanismo moral que se va a disolver en el siglo XVII: el *Paradise* de Dryden será mucho menos «heroico» que el de Milton y la idea de un horizonte en perpetua lucha civil enturbiará los ánimos de escritores que ven su tierra en contienda penosa: Hobbes será quien con mayor equilibrio busque una participación del «lenguaje del pueblo», que propondrá un camino que desde la teoría avance hasta la razón. Es el momento de revolución social que se prepara en *Robinsón Crusoe* y que seguirá en toda la situación «moral» del siglo XVIII [17].

Resaltemos, antes de continuar, tres datos que nos deben merecer atención en un análisis de las motivaciones que tuvieron los escritores del siglo XVII británico:

a) La peste fue una auténtica «guerra civil» y supuso una tragedia enorme. Los sonidos que mueven esa alegoría de la caída que es *Paradise Lost* están motivados, en parte, por ese cruel episodio y, por tanto, excedernos en planteamientos políticos puede ser peligroso. Este gran poema de Milton se debió escribir hacia 1657 para completarse en 1665. En la fecha de la «expulsión del paraíso», Milton estaba en Chalfton St. Giles, y nos consta que fue entonces cuando, en ese verano, Milton dejó a su amigo Thomas Ellwood el manuscrito para leer. Entre esa lectura,

[17] No debemos olvidar el Dryden crítico de la situación de su época. *Absalom and Aquitophel* es un texto al que volveremos con frecuencia, y se alza como una resultante de la restauración monárquica de 1660. E incluso la identificación de Carlos II con el Rey David muestra hasta qué punto está haciendo una versión magnánima de los hechos políticos de su época: Shaftesbury (Aquitophel) y su deseo de volver al terror de la guerra civil no incluye entrar en *locus amoenus* de *Comus,* sino antes hacer el papel de Calíban en una isla utópica en calma. El *Annus Mirabilis* no es una alegoría bélica, sino que debería entenderse como el de toma de una conciencia nacional ante un peligro inmediato. No es el *Paradise Regained* de Milton, sino una contienda donde se abre una nueva forma de moral. La fecha del poema satírico de Dryden, 9 de noviembre de 1681, debe ser recordada, así como un un año más tarde su continuación y la aparición de *Religio Laici.*

que suponemos en 1665, y su publicación en 1667, y en diez libros, está el enigma de cómo la peste estuvo muy presente en todos los momentos de edición del libro. ¿Cómo acogería una población civil londinense asolada por la peste un libro tan poco próximo a su dramática situación?

b) *The Pilgrim's Progress* fue iniciado por Bunyan mientras estaba en prisión en 1675 y apareció—su primera parte—tres años más tarde. ¿Debemos pensar que hubo en el autor «parlamentario» alguna simpatía por ofrecer un nuevo *Paradise Lost* de la nueva situación con Carlos II? ¿Es que acaso ese viaje a una nueva forma de libertad no debe encuadrarse en el plano de una ruptura con el orden absoluto establecido? La *Celestial City* de que se nos habla es la metáfora de un anti-pandemonium, de un nuevo orden «bucólico» que es preciso encontrar en peregrinación. Pero la *similitude of a dream* nos coloca ante una actitud de evasión que, sin duda, está inscrita en el *dream vision* medieval. Este *dangerous journey* es el precedente de Defoe y rompe con el extraño alegato del «viaje a la nada» de *Comus*.

c) Cuando Locke escribe *Two Treatises of Government*, poco antes de 1690, está recogiendo el ímpetu analítico que determinará el «viaje a lo desconocido» en esa palanca de fantasías que es Swift-Defoe. El hecho de que se nos repita el interés en un «bien público» tiene factores de abierta simbología moral, pero la abierta pugna contra una monarquía de origen divino viene rota por la llegada de una teoría anti-*Leviathan*. Esta insistencia del hombre como ser libre no es la que se advierte en *Paradise Lost* y coloca a *God in Heaven* en un lugar mucho más distante de lo que John Bunyan hubiera imaginado. Recordemos cómo *Essays on the Law of Nature* aparece en 1663, cuando Milton estaba enfrascado en la elaboración de su obra maestra, pero el ámbito de libertad del individuo en Locke no parece asaltado por ese demonio del absolutismo. Hay siempre una estruendosa imagen de la naciente democracia donde el *power of the people* no tiene nada que ver con el individualismo de Christian buscando su «salvación individual».

En cierto sentido, la prosa de Milton es la auténtica imagen de la revolución. Se sabe incluido en una toma de conciencia parlamentaria y propone unir su nombre a una estricta postura antidictatorial. Iglesia y Estado deben separar sus funciones y de aquí que la aparición en 1651—fecha de la mayor obra de Hobbes—de *Defensio pro Populo*

Anglicano sea el abandono de una actitud paternalista a otra más abierta y combativa. Sus escritos, agrupados bajo el tema de libertad religiosa, son en realidad auténticos tratados de *toleration,* y los que se encuadran en «libertad civil» sirven para potenciar la idea de una fuerte y libre «Commonwealth». Su ataque a los *professed believers* es un elemento más de inclusión del héroe en su función seudomesianista, mientras que *Areopagitica* se cierne en una idea de libertad de expresión. Cuando Milton habla de *vice and error* no lo hace como Spenser ni tampoco como Hobbes, sino en un camino que lleva a la moral analítica de Hobbes. Y la idea de un *plot* que domina la situación global es el ejemplo de cómo es preciso prevenirse contra un misterio que mistifica la *community* [18]; aquí sí que se une a la tradición anticartesiana de Hobbes, lo mismo que cuando le recuerda al rey sus obligaciones para llegar a una suprema *virtue:* es en este punto donde surge una distancia afectiva contra su propia persona y que ya se intuye en *Samson Agonistes.* Su «apología» del divorcio no es ruptura con la mujer, sino intento de alejarse de toda la maraña de dependencias sentimentales que pueden unir a los ingleses a su perdición. No se trata de que Eva rompa con Adán, sino de que ambos desaten las ligaduras que les mantiene inermes y sometidos a un yugo implacable. Esa idea de *marriage is a convenant* nos conduce a que veamos en Burton los pactos que se hacen con la propia interioridad, y que John Donne de modo sublime expresa. Más todavía, que coloquemos la idea de un orden «pactado» en una época que aísla el individuo en su misma obsesiva intención de tenerlo dominado. Samson se nota desfallecido. La *City of Destruction* impone la nueva dimensión de la «funcionalidad parlamentaria», y el político satanista va a ser el verdadero vencido en esta moral sin fronteras que exhibe la voluntad de luchar del «pueblo soberano». El centralismo de Carlos I se expresa como emblema de destrucción y ahora podemos ya pensar que la *novela* que surja de esta época con argumentos tan obvios será escapista y, por cierto, de poco valor. La imagen del drama ha muerto, la ficción se tambalea y la prosa se hace el lenguaje de una manera nueva de comportarse, que es como el requisito previo para llegar a la claridad que Locke está exigiendo [19].

El libro primero de *Paradise Lost* ya tiene todos los elementos revolucionarios que venimos analizando. Esa reconquista de que se habla

---

[18] Este espacio se entiende muy bien desde *The Complete Angier,* como preludio que es a parte del arte de George Eliot. El tema de la *community* en literatura inglesa, que está pidiendo un estudio más profundo que el atisbo de Raymond Williams, puede vislumbrarse, en su vertiente «bucólica», en su dimensión mínima en *Happy Rural Seat,* by RICHARD GILL. New Haven: Yale University Press, 1972, 305 págs.

[19] Locke no exige, sin embargo, una capacidad de abstracción superior a la que la época puede darle. La «libertad del pensamiento» que sigue nos remite a imágenes gráficas de Chomsky y es un preámbulo a toda la «teoría de modelos» que ha alcanzado recientemente tanta importancia. *Vid. Problems from Locke,* by J. L. MACKIE. Oxford: Clarendon Press, 1976, 237 págs.

tiene un patente aire marcial, exhala entusiasmo militar y señala ese punto de «suprema potestad» que está dominando la escena. El término «rebelde» se reitera. Se habla de «revolución». Y hasta se hace un sagaz juego de palabras al identificar a Leviatán, el monstruo marino, con Satán. Hay un afán de grandilocuencia cósmica, de victoria contra la adversidad, que da al libro entero, y a sus sucesivos momentos, una atmósfera de campo de batalla, que, sin duda, Milton tomó del mundo de su imaginación inmediata. Ese «vencedor irritado» que se mueve con poderío infinito está dejando al descubierto una metáfora de un comportamiento «anti-parlamentario». La mención al «enemigo» o al «fuego» nos parece traer ecos de la batalla de Naseby. ¿Debemos imaginar *Paradise Lost* como una apología de la rebelión? ¿Hay en las palabras de Milton un mero afán lírico o un deseo de crear una *New Atlantis?* ¿Estamos ante esa maravillosa versión de la caída que prepara el hundimiento en un caos político que se avecina? Milton nos deja con la incógnita y en su sinfónico griterío sólo deja como prueba abierta la necesidad de la *praxis:* estamos ante un poema de discusión, debate y hasta refriega tenaz. No hay momento en calma, la conspiración se esconde en cada instante, es como una advertencia de un acecho del mal que espera el momento de vencer. Esta empresa política que Milton ha emprendido tiene sus riesgos y él los va soslayando. La coreografía cubre ese juego dialéctico de ideas y causas que se retuercen en el cosmos: hay un afán de hacer de lo inmediato una razón por luchar y hasta colocar a cada ser en su posición de vibrante actividad dramática. No hay un orden ni calma, sino una sensación de abierta enemistad, de orden roto que Milton establece para así hacer con la violencia de su lenguaje un requisito para organizar el caos. Se habla en el poema de «tolerancia», pero estos brutales diálogos que mueven el texto, que tienen muchas veces aire de ópera wagneriana, son como una llamada a la responsabilidad de la palabra y la necesidad de que oír la voz del contendiente será un requisito necesario. Y aquí sí que el modo de enfrentar bien y mal está conseguido, ya que nunca sabemos dónde está el poeta escondido en una hipotética musa y haciendo una maravillosa metáfora de la construcción de un orden nuevo. Así se puede hablar de una «bondad infinita» y hasta entablar un diálogo de Dios con el hombre que tenga los elementos básicos del *Beatus Ille,* pero llevados a un punto de grandiosa exaltación retórica. Milton ha conseguido su triunfo: Adán y Eva salen del paraíso y detrás queda esa grandiosa «bucólica» de la Inglaterra perdida, de ese «semi paraíso» perdido que nunca más podrán recobrar. El tema de *Utopía* acaba de surgir próximo al de *Comus.*

Adán y Eva están enamorados, pero Milton los coloca, además de en su paraíso, en un poema. Sus voces se oyen en un ámbito infinito de gratitud al cosmos, y su comportamiento tiene algo de querer soslayar el *locus amoenus* que *The Faerie Queene* exhibía. Este es el imposible *epithalamion* del amor sometido a la culpa, el resultado de un proceso de construcción del amor desde el símil político. Milton en su prosa hará las notas a *Paradise Lost,* completará su sentido y hasta será con sus *tenures* un látigo del lirismo de una libertad imposible. No ha habido un *rape*—como el que Shakespeare nos ha dado en su historia de Lucrece—, sino una auténtica conjunción de lo femenino en lo cósmico, y por ello la gran ausente en esa fábula del «amor imposible» es Venus, que será incapaz de entrar en la prosa y que reclama siempre, como un holocausto, la poesía: los mitos se entrecruzan en la armonía lírica y no quieren saber mucho de la sintaxis prosística. Son expresiones inconexas, pese a su cuidada «exposición moral». Y por ello Hobbes, al romper con este festival de culto a la rima, insiste en que la mentalidad de la nueva época será ruptura con la belleza poética [20].

La revolución de las ideas no sigue una carrera análoga a la revolución lingüística, pero, sin embargo, le marca un posible camino a seguir. Los sucesos de 1649 y 1688 qué duda cabe que conmocionan «la versión de los hechos» y, sobre todo, tienden a romper con el teatro, que además entre cierre y mediocridad se encontraba en decadencia: la poesía no puede abarcar todo el campo de actividad propuesta y queda entonces el sentimiento anti-lírico, el ensayo, como un método de colocar las ideas en el marco referencial obvio. ¿Significa esto que quitamos importancia política a *Paradise Lost?* ¿Es que acaso no reconocemos la valentía de *Absalom and Aquitophel?* La respuesta es obvia, pero nos proporciona el misterio de una época que desde *Leviathan* inicia su rumbo hacia una nueva posición argumental. En tal caso, las creencias de los hombres que combaten en Naseby, por ejemplo, están tan próximas a la perplejidad—un rey se enfrenta a un usurpador—que sentirían de ser cultos recuerdos heroicos de algunas obras de Shakespeare. Bajo esa situación de ambigüedad hay mentes que elaboran un sistema, partiendo de la emoción y hasta de la percepción y buscando el debido rumbo a un plan de «evasión del conflicto moral» que Inglaterra vive [21].

[20] «Por otra parte, John Milton, mente idealista, participaba también de la noción griega de la poesía como *paideia,* y aunque llega tarde a la escena del Renacimiento, creyó, como los hombres de esta época, en el valor didáctico de la poesía.» *Alegoría del poder en «Samson Agonistes»,* por ASCENSIÓN PEÑAS. Zaragoza: Memoria de Licenciatura, Departamento de Inglés, 1974, página 57.

[21] Esta evasión produce más poesía que prosa. Nos llevaría a planteamientos de *Anatomy of Criticism* para ver por qué la ausencia de compromiso revierte en un plano personal de expresión lírica antes que en un territorio narrativo, aunque sería muy difícil—y no se ha estudiado—saber cuáles eran los *best-seller* de la época. Imposible saber la popularidad de *Paradise Lost* o *The Complete Angler.* Q. D. Leavis, en su conocido estudio, soslaya estos extremos de la más estricta sociología de la literatura.

Locke está saliendo del terreno de lo inmediato para refugiarse en un espacio de reclusión metódica donde abra el camino a todo el pensamiento del siglo XVIII. Y su revolución mental dejará la paradoja de *Two Treatises of Government,* que surge como una continuación lógica de esa teoría de modelos que poco a poco ha ido elaborando. El rumbo hacia la *Utopía* está otra vez señalado y la isla de Robinsón será el ejemplo último de una teoría del feudalismo que incluso intenta someter al primer extraño que se adentre en ella; pero es preciso pensar que ese «odio a la ciudad» que Defoe patrocina no hace sino bordear el problema, no llega a entrar en él.

Locke realiza la más prodigiosa síntesis del pensamiento que estaba disperso tras *Leviathan.* Esas «primeras ideas» de las que parte son como el arranque de una teoría universal del pensamiento, y llegar a la verdad se convierte en un mero mecanismo de «concordancia». En tal esquema la idea «oscura» que se tiene de la «sustancia en general» debe llevarse hasta una formulación lingüística; pero, ante todo, la búsqueda de una relación será la formulación de un preámbulo racional. Pasamos de los «nombres de las ideas simples» a una proyección lingüística mucho más amplia y sugestiva e incluso a una «teoría de la acción» en el sentido que la entiende Parsons. Pero cuando nos advierte, «todas las cosas son capaces de relación», está imponiendo una ruptura de barreras que Hobbes no admitiría y preparando un racionalismo «liberal» que debe proyectarse en la más amplia movilidad de la fantasía creadora. Esa incapacidad que Locke sospecha de llegar a las ideas que proceden del espíritu no está reñida con la religiosidad bucólica de Bunyan. Y esa «idea» que es objeto de entendimiento se aparta de un compromiso inmediato, no hace ningún *progress,* sino que se repliega sobre su misma condición de hipótesis, y hasta al considerar el pensamiento como una acción del alma está dando a cualquier imagen de movilidad un sentido alejado del de Newton en sus símiles: Hobbes se abriría en cualquier metáfora que le llevara a su finalidad didáctica, pero Locke se repliega sobre su propio esquema de intuición proyectiva. Y hasta la idea de un ser supremo está siempre desprovista del «romanticismo» con que Milton la presenta y dejándola como un acto sublime de la voluntad racional: colocar sus ideas frente a *Paradise Lost* es ejemplo de cómo superponer a un horizonte racional una *Morality*[22]. Adán y Eva serían un «mero objeto de pasión» y romperían ese deco-

[22] Este concepto nos lleva a una nota clásica de Shakespeare de proponer planteamientos bipolares—*Troilus and Cressida* o *Romeo and Juliet*—que sirvan de pauta para alcanzar una situación de «vía media». El final nunca está ni con Sicilia ni con Bohemia, ni con Milán ni con Nápoles, sino que se produce una extraña ceremonia de conversión simbólica de los lugares que el aprincipio estaban en la más abierta oposición. La *Morality,* en su capacidad de sistematizar tensiones, sirve de pauta a los dilemas bien/mal que se producen en Bunyan, por ejemplo, con gran ingenuidad y que proceden por cierto, en gran parte, de Spencer.

rado de liberación que Milton, aunque sea ambiguamente, había pintado con sublime delicadeza. La misma forma de romper con la naturaleza le lleva a Locke a caer en un extraño panteísmo bucólico en ese *factual analysis,* que no hace sino colocar las cosas en su mera posición circunstancial. La forma de usar el lenguaje será lo que le aparte de la *Religio Medici* de Browne y hasta le obligue a romper con ese afán didáctico y glorioso de los hechos inmediatos [23].

La literatura clásica en este siglo subsiste con la ayuda del teatro, dando unas resultantes que el mismo cierre de los escenarios—desde 1642 a 1660—no hace sino favorecer una decadencia dramática obvia. Pensar que era necesario centrar al héroe en un contexto narrativo es conveniente, y hasta hacer de la imposible relación héroe-espectador una metáfora del diálogo visual, que la época hasta la llegada de la Restauración impone. Este incesante valor de lo primordial del texto sobre las formas estéticas queda roto con la escenografía grandiosa que Cristopher Wren va a dar a Londres, y que pone de manifiesto una «arquitectura» de las ideas donde lo clásico es todavía firme fundamento. Las figuras que se desprenden de este horizonte armónico son unos hechos «parlamentarios», ponen de manifiesto una nueva sensibilidad que el pensamiento de Locke pregona y que no es más que el lenguaje de una nueva sorpresa con la que la mente *habla* a sus ideas. Las nuevas formas del saber, que han rebasado el reto *Leviathan,* se imponen con penosa exigencia hasta constituir un esquema donde el afán científico de Carlos II sea el modelo patente de actuación. Greenwich, con todo lo que significa, se impone en esta época de excelsos métodos de modelación científica, y la llegada a un método discursivo de lo racional sobre lo mágico—desbancando por fin a Bacon—da como prueba la construcción de una religiosidad mucho más coherente. Pensemos entonces que ha habido un exceso de «conocimientos» que es preciso compensarlos con una ruptura, que es la que impone Defoe al hacer de Robinsón el nuevo héroe anti-científico en una época que busca en el *self-made man* un símbolo de la nueva creatividad natural: el regreso al estado de «buen salvaje» es ejemplo de un ahogo por huir del cientifismo que esos años han impuesto, así como la advertencia de que las nuevas tierras de allende los mares reclaman más atención. ¿Es que acaso vuelve la soberanía implacable de *Leviathan?* ¿Estamos ante una nueva forma de «incomunicación» que Burton no presentía? ¿Huye el marino del cate-

[23] Browne no añade un método analítico propio y en esto no tiene la originalidad de Burton. Tiene el valor, sin embargo, de darnos una auténtica situación mística de la investigación sobre la palabra en la época. Sus escritos rompen con una imagen de restricción metafísica—como territorio privado—que parecía sólo pertenecer a John Donne y sus seguidores. Browne entra, como lo hace Drayton, por puertas laterales, a un grado de «espiritualidad» muy diferente, pero que completa la cerrada tautología que Andrew Marvell había obtenido en su fusión de mitos en emociones.

cismo para encontrar entre los restos del naufragio precisamente el «texto sagrado»? Tales preguntas formulan una abierta metáfora de la nueva *Utopía* encontrada y son ejemplo vivaz de cómo desde la palabra —sin dialogante—se llega a la palabra con un esclavo que obedece. Una nueva manera de entablar diálogo se ha descubierto. Y Richardson no lo ignora [24] Milton surge siempre para resolver esa duda y la crítica a la monarquía absoluta, que se observaba con énfasis en *Paradise Lost,* será compensada por un avance de la razón que Newton propugna donde hay un sentido muy amplio de «relación». Locke empleará tal disyuntiva con éxito y construirá un enunciado donde la modelación mental sea el prólogo a cualquier situación «transferible». El *egoísmo* de *Leviathan* deja paso a un contar con los demás, que, por cierto, el diálogo de los rústicos de Walton ya presagiaba: construimos con tal esquema un poderoso recurso contra el «mesianismo utópico» que Carlos II hubiera querido implantar. Es la voz del parlamento la que «reacciona»—véase su sentido en Newton—y consigue desbancar todo un dilema entre poder y destrucción que la anterior guerra civil había impuesto. Pero han cambiado las tornas y ha vuelto un Estuardo, y el racionalismo político de Locke se abre para dar respuestas a las más variadas formulaciones empíricas, y hasta el dogmatismo con el que expone algunas de sus ideas nos lleva a la nueva moral que el siglo XVIII, en su incontenible *praxis,* hará suyas. Superar a Hobbes es, en definitiva, hacer del mundo subyacente un imperio donde se puede entrar sin trabas, abrir el paso a la psicología analítica y hasta empujar a la «urdimbre» de *The Complete Angler* hasta lugares mucho más recónditos.

Todo lo que sea «competitivo» es válido, pero tal esquema no alcanzará su evidencia hasta Swift. Y el totalitarismo de *Paradise Lost* hace de *Utopía* imposible, que aunque señala a los últimos atisbos del poder absoluto también hace apología de la revolución: esta ambigüedad que Milton desliza es su propia condición de parlamentarista poco convencido. La idea de autoridad, que en *The Pilgrim's Progress* es mera mascarada alegórica, adquiere en *Leviathan* culto cósmico: pero es que el comportamiento del héroe acaba de obtener también su posible autoridad, es como una resultante donde se abre la persona en su dimensión de lo individual frente a una posición manipuladora que Carlos II está imponiendo. Hasta los últimos datos de soberanía se vuelven contra quien los ha formulado, y estos monarcas se enfrentan contra el pueblo y no contra su «derecho divino», hasta tal punto que el combate por conquistar Pandemonium, que Milton cantaba, es la

[24] Estos héroes preparan un camino muy singular a la novela posterior. Es curioso advertir cómo hay un progresivo cambio hacia la toma de compromiso social y un buen libro nos ayudará en este punto. *The English Middle-Class Novel,* by T. B. TOMLINSON. London: The MacMillan Press, 1976, 207 págs.

verdadera metáfora de un siglo que ya ha olvidado lo que Dunsinane simbolizó para Macbeth. Aquí no hay más réplica que la literatura en sus más variadas formas, y no se debe soslayar la realidad de que Dryden cuando escriba *Religio Laici* estará precisamente dando valor a un nuevo modo de actuar—distinto del cientifismo de Browne—y que coloca al hombre en su condición global de ser nacido para actuar. Milton cede el paso a los conquistadores de su propio «espacio vegetal». Surge *Comus* como un final que es también principio, y los monstruos del siglo XVIII serán los «buenos salvajes» americanos, los Caliban que empiezan a crear un nuevo concepto de Nuevo Mundo.

Llegar a Locke es también alcanzar un punto donde el «conocimiento» desbanca la *praxis*. Y hasta la idea de que actúe tantas veces como «sujeto» nos debe señalar un oponente teórico, un «objeto» que sea como el destinatario de una actividad simbólica que desde A parte hacia B. Mas en su dimensión literaria tal razonamiento debería llevar a «cómo se plasman las ideas en sus textos», y aquí sí que nos encontraríamos con una verdadera profusión de métodos y soluciones. Las ideas que en Milton llevaban a una batalla consigo mismo surgen en Locke como una resultante que aspira a encontrar un resultado. Y ese mundo psicológico en continua efervescencia señala más a los métodos narrativos que a una poesía como la de Donne, Herbert o Marvell, de contenido hermético, pese a su libertad expresiva. ¿Dónde situar entonces ese afán de interiorizar que Locke expone en sus libros? ¿Sería posible de alguna manera hacer de su doctrina una evasión del alto esfuerzo lírico que John Dryden había conferido? ¿Es que acaso esas «ideas» no tenían lugar en una poética que hacía sátira de su misma función? Las preguntas nos llevan a un territorio de difícil ambigüedad, que sólo *Levithan* ha intentado solventar de un modo «racional». Si, como Locke afirma, las ideas no son innatas estamos todavía a tiempo de entender el progresivo modelo cultural de esta *episteme* que la época ha conquistado. Y hasta deberemos solventar en las «reflexiones» que se plantean una aureola de perplejidad. Las ideas escondidas en *Paradise Lost* son demasiado obvias como para ser profundas y la versión empirista de *Absalom and Aquitophel* nos destruye su propia función dialéctica. He aquí la ironía de Locke vencer a Bacon, que aunque nos entregará en *The Advancement of Learning* un coherente sistema de pensamiento, no menos cierto es que la ingenuidad de *New Atlantis* nos deja perplejos y su momento de publicación en 1626 nos marca una fecha de desilusión. Esta *Utopía* isabelina es el orgulloso cántico del *we have* ostentado frente a un mundo que necesita una mayor imagi-

nación que la de *The Tempest,* y ese ámbito de fantasía nos remite directamente a Coleridge y su Xanadu. Quien en 1612 ha escrito memorables palabras sobre la muerte cuando nos la define como algo que el amor desdeña, propone, sin embargo, un horizonte de reflejos «líricos» en su *Paradise Lost,* que no llega a producir la emoción buscada.

La ironía de *Leviathan* desplaza sus propósitos de moralizar en una época que todavía no acaba de entender lo que significa la «gloriosa revolución» de Locke. El punto de llegada, la muerte de Dryden, o si preferimos, la irrupción devastadora y violenta de la novela, significa que la idea monárquica de Carlos II no estaba cimentada en ese orden universal que—a nivel de ideas—ya sugería *Religio Medici.* La «forma de vida» de esos héroes anónimos que sustentan las teorías de Hobbes no será tampoco entendida por el lado anti-dictatorial de Clarendon, y por ello el recuerdo de Burton y sus «causas de malestar» será el epílogo de una época que de puro buscarse a sí misma acaba por perder la noción de equilibrio racional. *Leviathan* abre el paso a muchos puntos de Defoe y Swift, pero también pone de relieve cómo el orden prescrito es una consecuencia moral de un «bien común» que es preciso implantar [25]. Será necesario que lleguen los héroes de Fielding o Richardson para que nos demos cuenta de que era bien fácil romper con las ideas y hacer de la existencia una mera acción vacía. El sexo desplazará la teoría, y la imagen de una nueva moral servirá de auténtica razón de ser donde ya no exista de modo alguno la nostalgia de encontrar otra *New Atlantis.* La Inglaterra que se abre al siglo XVII, esta *Old Arcadia,* es el resultado de un esfuerzo estéril por «razonar» lo imposible. En cualquier momento de *Tom Jones* se destruye la teoría de Locke, y en cualquier situación de *Pamela* se desplaza el orden moral de Hobbes

---

[25] El valor de la literatura de aquellos azarosos momentos no lo explica debidamente ni el gran estudio de R. Gardiner ni los parciales de C. V. Wedgwood o Christopher Hill y nos quedamos sujetos a la duda del signo que la literatura tuvo en aquellos momentos. La imagen de Carlos I, de puro estudiada, se desborda como un fantasma que cada vez entrega un nuevo reflejo extraño, pero la idea de derrocar el derecho divino de la monarquía parece venir de *Richard II,* de Shakespeare. Estamos ante un espectáculo único de revolución surgida desde el pueblo y cristalizada en los más variados horizontes, y la presencia de la *gentry* no nos lleva a *The Complete Angler* como se podría presumir, sino a un nuevo modo de «feudalismo». Tal idea de tiranía la observa en *Paradise Lost* con acierto un genial crítico:

> «I grant that Milton is conscious of the danger of tyranny from a politician who starts off like Satan. Nay more, he does such justice to the character he is imagining that he makes Satan get uneasy about it too. Satan repents on Niphates'top for having let himself be adored on the throne of Hell; at least, it is natural to read the words so, because we except *adore* in his mouth to mean excessive abasement, only due to a transcendental God such as he has denied, so that we make him sneer when he says it; thus we make him confess that he has at times accepted for himself what had dissaproved of giving to the Son. But this would be hard to avoid, and to worry about it only proves that he is a deeply conscientious republican.»

Milton's God, by WILLIAM EMPSON. London: Chatto and Windus, 1961, págs. 76/77.

por una forma espontánea de actuación libre. ¿No será que ya se ha alcanzado la ruptura con el texto-norma que mantenía sujeto al héroe? ¿Es que acaso *Leviathan* no era una apología del modo manipulador del estado? El *human understanding* de Joseph Andrews será tan inmediato y práctico, que nos deja prueba de una época que ha descubierto —aunque sea banalmente— una teoría de la acción alejada del poder utópico de Robinsón Crusoe.

CANDIDO PEREZ GALLEGO

Dc. Cerrada, 10, 1.ª
ZARAGOZA

REMEDIOS LA BELLA

Mientras duró
de todo hizo placer,
cuando se fue
nada dejó que no doliera.

MACEDONIO FERNÁNDEZ

Era mi amor, pero un día
se fue de mis cosas
y entró a ser recuerdo.

HOMERO EXPÓSITO

EXISTEN TEMAS QUE EXIGEN UN LENGUAJE RIGUROSO PARA EVITAR MALAS INTERPRETACIONES

En un lenguaje perfectamente inteligible se puede explicar
por ejemplo hoy es cuatro de noviembre y llueve
estoy rodeado de máquinas que picotean letras como pájaros
[carpinteros
y he pensado que me produce cierta melancolía
este almanaque a punto de transformarse en artefacto inútil
puedo decir también—sin entrar en detalles por supuesto—
que acostumbro a olvidarme llaves en las cerraduras
que me gustan las mariposas dibujadas y los cuadernos Gloria
que me molestan las voces estridentes
los murmullos monótonos y los alaridos de los papagayos
Más difícil es hacerse entender en cambio
si uno trata de contar en pocas frases
la tesis propuesta en la Crítica de la Razón Pura
o si pretende sintetizar a Ulyses
o La ciudad de Dios o El Leviathan
(nunca puede ser claro para explicar una ecuación de tercer grado
al nombrar las incógnitas comenzaba a perderme en un laberinto
resbaloso como las huellas de un camino de tierra después de la
[tormenta)
Reconozco que todavía encuentro muy complejo hacerme entender en
[poco tiempo
al hablar de Lacan Althusser o Levi-Strauss
y siempre eludo matices necesarios—imprescindibles creo—
cuando intento ser claro mencionando a Saussure a Noam Chomsky
[o al mismísimo Freud

Pese a todo la obligación de ser hombre sociable me ha impulsado
a buscar la manera de tornar comprensible mi lenguaje
cuando abordo cuestiones laborales docentes deportivas las noticias del
[día
o meros asuntos de relación digamos
Pero confieso que me sigue resultando muy difícil
ser lo suficientemente explícito
cuando debo detallar los motivos ocultos
las causales jurídicas de esta cierta demencia
que me produce verla
o de esta inclinación a la puerilidad
que me provoca
haberle descubierto una sonrisa inédita
En ese instante—sobre todo si la luz es escasa—
las palabras se nublan y caen deshilachadas
como patos silvestres alcanzados en medio de la panza
como ranas en la jaula circular de las víboras
como trozos de una cantera de sal dinamitada.

ARQUEOLOGIA

(Pese a las amenazadoras inscripciones que halló en la puerta de la tumba, lord George Robert Carnavon, tal vez por vanidad, por amor a la gloria o sólo por ser fiel a sí mismo, continuó su camino, y optó por violar los sellos del sarcófago.)

Aunque no resulte factible cruzar por las líneas blancas
al recorrer sus muslos con mis manos
y para cierta gente el ingreso de una mariposa oscura en una casa
signifique desgracia
debo confesar que antes pensaba que la arqueología
era una ciencia extraña a mis debilidades
(recomponer una urna funeraria
medir la edad de los huesos de gaviota
conocer las plantaciones de la meseta andina
los secretos brebajes de un hechicero indígena)
pero se aprende
y uno atraviesa sucesivas historias
descubre cada noche tentadores tesoros

en un archipiélago que habitan moluscos insaciables
y líquenes exóticos con nombres en latín
y donde a pesar de los años
sir Francis Drake aún enarbola banderas antropófagas
sabe que la paz la simple paz
puede encontrarse en la voz y la sonrisa de los hijos
en el estilo pecho bajo el agua celeste
en la sencilla tristeza del domingo
intuye los veleros hundidos en el Cabo de Hornos
pero de todas formas por carácter acaso
es incapaz de renunciar a su flamante vocación
vanidad y desgracia de lord Carnavon
la maldición de un jefe envuelto en oro la malaria
el abrazo de la muerte a la distancia
la arqueología se sabe
posee riesgos, impensados
el llanto de una dócil muchacha por ejemplo
la incomprensión del resto
sin embargo los novatos pobres recién llegados
aceptan con cierto fatalismo
el rigor que le imponen las arenas ardientes
a cambio de la gloria insegura de los descubrimientos
de una joya tras el cristal de los museos
o la furia y la ternura de esas noches de amor
en las que entrega con sorpresa
las antiguas costumbres de su cuerpo
sin temor a ser aniquilado.

REMEDIOS LA BELLA

> «Remedios, la bella, soltaba un hálito de perturbación, una ráfaga de tormento, que seguía siendo perceptible varias horas después que ella había pasado.»
>
> GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

Los poemas se pueden iniciar de muchas formas es cierto
pero para hacerlo de algún modo
digamos que en ciertos días en que las paredes parecen menos
[requebrajadas

y uno siente el sol como fragmentos de luz
en esos días—pocos muy pocos reconozcámoslo—
en esos instantes en que la máquina se torna más liviana
y las palabras comienzan a agolparse libremente
cuando uno deja la tristeza escondida en un diario
oculta en los roperos o la guarda prolija en el bolsillo
para usarla más tarde lo más tarde posible
en esos días digo y hoy es uno de ellos
podría iniciar un poema diciendo
como en las perfumadas cartas de las bisabuelas
«toda mi vida se justifica sólo por haberla conocido»
pero para la gente de hoy naturalmente más racionalista
procederé a aclarar que como dirían las revistas especializadas
ella se mueve con pasos de felino
tiene los ojos a toda hora en su cara y con ellos me mira
y me dice también todo su amor repite largas jornadas de cariño
me interroga me observa cuando duermo e intenta descubrir mis
[pensamientos
y casi siempre lo logra
también he de explicar que puedo estarme horas en su cuello
que acostumbro a dibujarle soles y flechitas en el cuerpo
y olvidarme sus manos en mi espalda
o llevármelas a caminar por la ciudad así sin darme cuenta por supuesto
si hablara de sus piernas les diría
que guardan marcas reconocibles tal vez por mi dentista
que a veces se enfundan en breves pantalones
y que tienen la curiosa costumbre de pegarse a mis muslos
podría agregar otros detalles íntimos: su aliento entre mis ojos
minucias de su pelo la exacta geografía de su espalda
ciertas palabras dichas a media voz sobre la almohada
sin olvidarme claro de esa sonrisa adolescente
que me produce oleadas de tristeza cuando no estoy con ella
o cuando me veo obligado a separarme en mitad de la noche
nada diré en cambio de su voz porque la máquina ya apenas me responde
—sería muy largo de contar supongo—
y en este mismo instante ella personalmente me ha rozado ha arreglado
[un florero
y créanme prefiero abandonarlos y besarla.

MASCARAS

Mucho más que por las tapas de Time *o* Paris Match
o por tu colección de bikinis multicolores
te recordarán por estas líneas
que me apuro a escribirte sentado en el borde de la cama
antes de que los pajaritos se me vuelen de la cabeza
Me molesta—es cierto—que nos reconozcan
cuando bajamos hasta el pueblo a comprar medialunas
o que intenten fotografiarte desnuda bajo el agua azul de la pileta
o cubierta de gotitas brillantes y saladas
imán de los teleobjetivos
Estoy harto de chocar con tus piernas
entre los almohadones de los posters
y encontrarme tus labios cada vez que abro una revista
aunque me alegra—me enorgullece diría—
que algunas viejas seguramente horrorizadas
por nuestro libre escandaloso amor
nos señalen con el dedo
cuando dejamos que las bicicletas desciendan sin pedalear
hasta el Mediterráneo
Dicen—y es cierto—que aún tu piel parece adolescente
y los turistas yanquis me clavan con odio la mirada
porque yo puedo amarte a rienda suelta entre la arena
o tenerte desnuda junto al fuego
Debemos reconocerlo me molestó algunos días sin poder evitarlo
aquella nota firmada por un antipático giornalista italiano
que definió nuestro amor como una precaria llama
el capricho de una muchacha malcriada y descalza
burbujas fugaces en la espuma frágiles corales de la Polinesia
Esa tarde en venganza te cubrí los pechos de inscripciones egipcias
te hundí los dientes en el cuello hasta manchar las sábanas con sangre
y me dormí en tu cuerpo
Ellos ignoran—claro—que nuestro amor
se basa en detalles secretos en palabras en clave en ínfimos misterios
en esa misma ternura que me lleva a besarte en la nuca
en mitad de la noche o despertarte para ver nuevamente
el color de tus ojos que armonizan con los árboles altos
y el césped del jardín en madrugada
Dejémoslos que escriban
y que tu rostro tus muslos tu cintura den la vuelta al mundo
crucen el Canal de la Mancha naveguen por Suez hacia el Mar Rojo

Los adolescentes de Tahití o Bucarest
los jóvenes de la Costa de Oro y los marineros del Báltico
también tienen derecho a soñar tus contornos
a decorar paredes con tus ojos
esos mismos ojos que entrecerrás sonriente cuando exploro tu cuerpo
como los espeleólogos recorren las cavernas
que provocaron furiosos movimientos terrestres
que alzaron continentes licuaron el hielo sobre Europa
le dieron su exacta altura al Monte Everest
y pintaron paisajes de postales en los lagos de Suiza
En las fotografías tampoco aparecen—claro—
los suspiros finales
ni esa momentánea ronquera que agrava tus palabras en mi oído
Humildemente me conformo con esas pertenencias
(doblones enterrados en Jamaica perlas de la corona)
mientras te amo así una vez más sobre la alfombra blanca.

ELLA

Ella de cuerpo entero o sólo por fragmentos
ella con las piernas cruzadas sobre una manta roja
cumpliendo el rito mágico de poner un bollito de nailon debajo de la
[almohada
con la piel de sus manos más suave que los recién nacidos
ella mirando en el vacío
con el pantalón deshilachado
o rozando mis muslos con sus muslos
ella milímetro a milímetro
ella entre las sábanas
con su cintura en el aire de la casa
con copos de jabón cayendo de los hombros
ella sonriente con un vaso de vino entre los dedos
o su voz a través de los teléfonos
con ese tono apenas perceptible con que dice mi nombre
ella con breve ropa transparente
ella cuando me besa
cuando queda atrapada en una foto
combinando colores en las telas

ella en mis brazos
debajo de mi cuerpo
durmiéndose en mi hombro

Ella.

EVALUACION

Más que las transparencias en la frente de José El Carpintero
el brillo del pabilo y los ojos del niño a la luz de la vela
los pequeños pechos de las adolescentes lacias
y el adiós de sus muslos en la calle
el pájaro gris que apareció una noche en la ventana
picoteando la jaula del canario naranja
la mirada del gato barcino junto al fuego
o unas viejas postales coloreadas que muestran los Portones de Palermo
y el tranvía a caballo que cruza por Las Heras
o aquellos discos Nacional con su etiqueta roja
y la voz de Corsini contándome que la pulpera era rubia
y sus ojos celestes reflejaban la gloria del día
o los ajados libros de Van Dine que se parecen a la felicidad entre la [fiebre
Más que Las Meninas la madrugada de la calle Balcarce
o La Anunciación de Fra Angélico que desde las paredes del Prado
se clava como alfileres de luz en la pupila
y uno quiere comprar reproducciones para que todo el mundo
participe de ese conjuro mágico
donde Goya mastica hambriento el cuerpo de sus hijos

Más que los amuletos quechuas de la calle Sagárnaga

(fetos de llama para las nuevas casas
fémures de terracota contra los maleficios
cucharitas de plata puntas de flechas peces articulados
tapices colorinches tallados en la piedra)

o esa última luz que hace brillar las olas del Atlántico
cuando el viento pulveriza el agua por el aire

Más
mucho más
me gusta contemplarte desnuda por la casa
dejándome hipnotizar
cuando tu ropa cae sobre los muebles.

CIERTAS MUJERES PARECEN IGNORAR A SHEREZADE

la poesía les resulta menguado presente.

Ovidio

Ciertas mujeres no soportan mucho tiempo a los poetas
los aman como ráfagas
se encienden escolares casi diría románticas
en términos de caza puede afirmarse
que son presa fácil de las balas
porque las hipnotiza el reflector sobre los ojos

(aprender a mirar las azoteas descubrir angelitos
bajo antiguos balcones caminar sin paraguas en la lluvia
reconocer el ojo secreto de los lamas)

y así por unos días intiman con Neruda escuchan a Vallejo
pronuncian Paul Eluard dicen Solentiname
Pero de pronto (sin dar explicaciones) la realidad quiebra el hechizo
y prefieren la lógica concreta a las palabras
a ese feroz amor que pinta soles holandeses
talla al dios de las cosechas en el jade
burila el oro de los tequendamas
y las frases escritas en una servilleta de papel
ramas de sauce de las dedicatorias
pasan rápidamente a los recuerdos

(sádicos muchachos de Bretaña lavan por diversión a las gaviotas
que se alejan confiadas ignorando que el detergente
las hace sumergibles
y al posarse en aguas de La Mancha
se hunden como el Titanic golpeado por un iceberg
Gengis Khan ordenaba desollar al vencido
y los inquisidores hacían gotear vinagre en las heridas
para que el sufrimiento perdurara en pobres campesinas
acusadas de brujas confesas de haber amado al Diablo
varias noches)

Naturalmente estas mujeres ¿prácticas?
por motivos diversos
desconocen la historia real de Sherezade
a quien sólo las palabras salvaron de la muerte.

MAL DE OJO

Tal vez ese jaguar oscuro que se cruza en la estación Bulnes
y continúa distraídamente riendo con su amiga
el odio de esa muchacha que levantaba el whisky hasta los párpados
y dejó un gran ramo de rosas y también tu tristeza
la huella o digamos la estela de sus pasos o del Bounty
antes de divisar las islas
sabiendo que eran perseguidos por galeones reales
la timidez detrás de los anteojos oscuros
aquel espejo enmarcado de árboles que ya no habrá de verte
o las fotografías en pose de los abuelos
mirando El lago de los cisnes desde un palco
clavados en la nuca como si fueran dos balas asesinas
en el cuerpo de un hombre torturado
puñales a milímetros de ese rostro perfecto
el balazo que apaga un cigarrillo
o inundados de lágrimas al descubrir
que el amor también podía ser triste
temblorosa como el hilo de una tela de araña que cuelga desde el techo
(y la noche del río era una guitarra pulsada por un ciego)
o encontrarte de pronto en una calle
con la mirada de los gatos siameses entre los brazos de las hechiceras
y aun desde un afiche con un dedo meñique entre los dientes
lo cierto es que de todas formas el virus se introduce en el cuerpo
se aloja en los pulmones te muerde entre las vértebras
destroza los omoplatos resbala hasta el estómago

Sólo una cuerda roja en la muñeca izquierda
puede servir de antídoto contra los maleficios
Sin embargo
nunca habré de entender que tanto amor
se arroje
así
por la ventana.

MAS ALLA DEL BIEN Y DEL MAL

> «Se dice que Nietzsche, después de haber roto con Lou Salomé, en una soledad definitiva, aplastado y exaltado al mismo tiempo por las perspectivas de esa obra inmensa que iba a llevar a cabo sin ninguna ayuda, se paseaba por las noches entre las montañas que dominan el golfo de Génova y allí encendía grandes hogueras de hojas y ramas, que él contemplaba consumirse.»
>
> ALBERT CAMUS

Cuando sopla los rescoldos de las primeras luces
sus ojos continúan escondidos—cada vez más pequeños—
entre bocanadas de humo y ese rayo que penetra oblicuo
—me atrevería a decir que inútilmente—el dormitorio
Con una precisión de geometría euclidiana
la memoria regresa desde habitaciones acolchadas
donde el alcohol repite sus ojeras
porque el océano se ha encargado de inundar las bodegas
y los caballos locos arrasan los cultivos
tan amorosamente trabajados
y los espectros de las primeras noches se han hecho familiares
y cambiaría toda una biblioteca por una simple sonrisa
por el roce de su mano en sus manos
por la paz de las tardes de octubre
en la ciudad lejana que ocuparon los tártaros
Pero todo está dicho
y hasta los esqueletos de las catacumbas
parecen los muertitos de azúcar de Querétaro

(apenas una fórmula de tiza
trazos favorecidos del Testut de 1921
¿o era aquella madrugada entre lágrimas y frases de ternura
capaces de marcar el escudo de una ganadería en pleno pecho?)

Y teme a esas palabras que caen de los balcones
igual que enredaderas
cuchillos que cuelgan desde el techo como arañas
y poco a poco volverá el fuego a su memoria
al contraluz de una hoja de otoño en la barranca
a una casa abandonada al lado de las vías

a ese ruido de platos y cubiertos que se chocan
mientras el satélite cruza por el cielo
detrás de un farol rojo
donde Liza Minelli y Judy Garland cantan Swannie
una vez
y otra vez
y para siempre.

HORACIO SALAS

Antonio Arias, 9, 7.° «A»
MADRID-9

CULTURA ESTETICA E IMAGINACION

RAÍZ ESTÉTICA DE LA CULTURA ESPAÑOLA

La raíz esencial de la creación imaginaria y representativa española es, sin duda, alguna, la raíz estética. Aquella categoría de valor que excluye su propia reductibilidad a un valor de la misma índole. Ortega, que fue un espíritu español por excelencia, decía una vez que «es esencial a un valor estético su irreductibilidad a todo otro valor estético. Para mí es Cervantes acaso la calidad más alta que en la literatura existe, pero si ahora naciese otra vez, antes que los críticos casticistas consiguiesen hacerle académico, yo intentaría retrotaerlo a su tumba. Un segundo Cervantes sería la cosa más fastidiosa y superflua del universo» [1].

Las motivaciones últimas de las grandes creaciones de la imaginación española se puede decir que han sido motivaciones artísticas o estéticas por excelencia. Por ello, han dejado de ceder el paso las explicaciones realistas, el carácter social y documental de las grandes obras literarias, desde la picaresca renacentista, hasta un escritor de nuestro siglo tan implantado en la realidad como Pío Baroja. Las grandes y más sugerentes reducciones de la creatividad española, fueran cuales fuesen sus implicaciones sociales y psicológicas, son, en definitiva, reducciones de naturaleza estética. La obra de Cervantes, Lope, Góngora y la picaresca, en la literatura, la de Velázquez y Goya, en lo figurativo, llevan el marco de esta característica. Por ello, las grandes personalidades creadoras españolas se singularizan de un gran contexto, rompen con un clima y anulan cualquier dimensión colectivista de la creatividad. En virtud de esta característica peculiar, cada gran creador español es una anticipación, un salto en la modernidad. Lo es la picaresca con todo el caudal de ecos medievales literarios, especialmente franceses, puesto que su integración y su estilo es diferente, por su propia esencia estética. Lo es Cervantes especialmente con *Don Quijote,* con toda la arquitectura de libros de caballería, arquitectura de referencia

[1] Cfr. JOSÉ ORTEGA Y GASSET: *El espectador,* Biblioteca Nueva, Madrid, 1966, págs. 112-113.

de su propia construcción, por ser la primera obra que se diferencia de todo lo anterior del género, Erasmo incluido, que coloca por primera vez en la cultura occidental y entrega en la estructura de la imaginación poesía y locura. Lo es Velázquez, el gran pintor del equilibrio, artista de la integralidad humana; sin otro contexto hizo que no fuese el de su propio arte, que está lejos de la turbulenta aventura existencial del arte de un Miguel Angel, que encarna como pocos, acaso sólo a la manera de la gran revolución científica de un Galileo o Copérnico, o filosófica de un Descartes, un mundo de representaciones en espíritu de *modernidad*. Lo será el mismo Goya con su total identidad con el mundo del arte, como lo será en nuestro tiempo otro anticipador, Picasso, que encarna en su propia experiencia la dimensión estética de experiencias que se iban a consumar un siglo o siglo y medio más tarde. Sorprende sobre manera la perfección formal en las grandes obras de creación españolas. Ella contrasta con el carácter anárquico del alma española, un sentimiento de auténtico equilibrio y sosiego emana de ella. La obra de arte, figurativa, literaria o política que fuese, la que encarna los momentos culminantes, responde a esta exigencia de serenidad y equilibrio. El «sosegaos», expresión con la cual Felipe II acogía a sus visitantes en su despacho de El Escorial, ilustra este contraste fuerte de creación permanente. Ante este sentimiento de realización de la obra de arte como tal, toda consideración de otro tipo pasa a ocupar un lugar segundo. De esta característica participa una obra como *La Celestina*, modelo de equilibrio psicológico y dramático, de reducciones formales últimas, la novela picaresca, la obra poética y dramática de Lope de Vega, la novela grande y chica de Cervantes, la poesía de Fray Luis de León, Quevedo, la pintura de Velázquez. El propósito del creador es la propia creación, la obra hecha lo mejor posible, con los medios formales más adecuados. Cuando este propósito pierde su equilibrio, lo formal se transforma en un fin en sí, como en el caso de Góngora, expresión formalista de una anarquía interior no retenida, donde la sobriedad, la elaborada reducción de la realidad característica del modo creacionista español, dejan el paso al desbordamiento y sobreabundancia imagista y metafórica. A esta exigencia responde la actitud poética de Antonio Machado, que expresa así su credo estético y su credo de la transfiguración literaria: «Adoro la hermosura y en moderna estética / corté las viejas rosas del huerto de Ronsard» y proclama uno de los dogmas estéticos hispanos: el desdén. «Desdeño las romanzas de los tenores huecos / y el coro de los grillos que cantan a la luna».

Esta dimensión poética de la creatividad nace en España con una figura que pertenece a una marca que podríamos llamar oriental de la cultura española. Nos referimos al mallorquín Raimundo Lulio, autor

de un *Libro de la contemplación* e iniciador de un «Ars magna», considerado el más español de los grandes creadores hispanos, «Platón hecho vida», que supo dialogar con las estrellas, con el viento y con los ángeles sobre el misterio de la naturaleza, de la poesía, la verdad y la vida [2], para quien toda forma de expresión se reduce a una expresión poética. Anticipador también él de los tiempos futuros, concretamente de la modernidad estética renacentista, en Raimundo Lulio se ha visto igualmente un anticipador de nuestros tiempos, con su ansia de síntesis, con su no menos poderoso deseo de desentrañar el misterio de la palabra, con su imperiosa necesidad de expresión y evasión poética. Captar poética y estéticamente el mundo y su realidad ha sido una característica esencial del carácter español. Un escritor de clase y un pensador de fina sensibilidad como Ortega lo expresa así, en su propia actitud ante el contemporáneo éxito de la ciencia y de la técnica. Ortega proyecta la realidad del mundo y la materia misma de la ciencia, en la interpretación o la idea que del mundo se tenga. Así, el mundo físico, lejos de ser el mundo real, es un mundo imaginario, un mundo «interior», una creencia. «La ciencia física, viene a decir Ortega, es una de estas arquitecturas ideales que el hombre se construye. Algunas de estas ideas físicas están hoy actuando como creencias, pero la mayor parte de ellas son para nosotros ciencia nada más y nada menos.» Esta manera de ver la ciencia «sub specie poeseos» es algo más que una interpretación filosófica. Es una forma característica de definir la forma de creatividad en términos específicamente españoles. Términos que expresan la primacía del mundo interior sobre la realidad exterior. El «realismo» de la literatura picaresca, de la pintura de Velázquez y de Goya, nace en el fondo de un profundo desdén psicológico por la realidad. El configura los términos de un despliegue creador de la imaginación, de una realidad interior, que se transfigura en términos de pura naturaleza estética, en la figura del Lazarillo, en los personajes de *La Celestina,* en los retratos de Velázquez, poco propenso a apreciar los misterios y la belleza del paisaje, o en los grabados y pinturas «negras» de Goya.

Teoría de la modernidad

Es natural que para una teoría de la interpretación, que intente seguir los orígenes de la modernidad en la cultura occidental, la obra de Cervantes y de Velázquez se deslice en los términos del discurso y se imponga a su argumentación. Se ha descubierto en ella, en sus caracte-

[2] Cfr. Adolfo Muñoz Alonso: *Letteratura e filosofia di Spagna,* Editoriale Universitaria, Bari, 1968, pág. 47; Idem: *Filosofía a la intemperie,* Ed. Sala, Madrid, 1973, págs. 252 y sigs.

rísticas esenciales, «el sello de una nueva experiencia del lenguaje y las cosas» [3]. Para Foucault, Don Quijote no es, ni más ni menos, que «le heros de Même». Estamos lejos de la interpretación de Maeztu, que verá en Don Quijote la conciencia de la decadencia, transfigurado literariamente antes de que esta decadencia tuviera lugar en la realidad histórica. Foucault sigue los avatares del mundo de la representación en compañía de dos creaciones dispares de la imaginación: «Las Meninas», de Velázquez, y *Don Quijote,* de Cervantes. Pero lo significativo del hecho no acaba así. Conviene recordar que el tema de su nuevo análisis estructural arranca de un texto de Borges, el último retoño de la picaresca fabulosa en suelo literario hispanoamericano, el cual, citando «cierta enciclopedia china» que ofrece una división de los animales, hace que se tambalee «nuestra práctica milenaria de lo Mismo y lo Otro». El mundo de la representación está sometido a un bombardeo recíproco y confuso entre el universo de la imaginación monstruosa y de la realidad deforme y contorsionada. En compañía de Borges, llegamos al mundo de la representación de Cervantes y Velázquez y confrontamos el mundo de nuestra representación y de nuestro sistema imaginario con el mundo de la cultura ideográfica china, soñado por nosotros como un lugar privilegiado en el espacio», como la cultura «más meticulosa, más jerarquizada, la más sorda a los acontecimientos del tiempo, la más ligada al puro desarrollo de la extensión» [4]. El momento que «Las Meninas» y «Don Quijote» encarnan es fascinante como pocos. El pintor representa, con su obra, el momento culminante de la coherencia clásica entre la teoría de la representación y del lenguaje. El pintor se ha colocado a sí mismo en el cuadro y nos ofrece una situación de singular reciprocidad. De «pura reciprocidad». Estamos contemplando un cuadro desde cuyo interior a su vez un pintor nos contempla. Pero se trata de una reciprocidad que sólo en apariencia es pura y se manifiesta como tal. El maestro de la representación la maneja a su antojo, lo mismo que ocurrirá en nuestras relaciones con Don Quijote. El juego entre lo visible y lo invisible es un conjunto de medios que el artista domina y en el cual el espectador entra sólo en función de la voluntad del artista. Su mirada es un espacio geométrico ambiguo, ambiguamente alejado de la realidad que somos nosotros, indiferente a esta realidad. El espacio que el artista observa es doblemente invisible: es el espacio que constituimos nosotros, los espectadores, pero, además, un complejo de incertidumbres y elementos insinuantes. La mirada del pintor acoge, con posibilidades iguales, la presencia infinita de la multitud de espectado-

[3] Cfr. MICHEL FOUCAULT: *Les Mots et les choses,* París, Gallimard, 1966, págs. 60 y sigs.
[4] *Ibid.,* págs. 10.

res que se sienten mirados, pero también, y acaso con más misteriosa intensidad, su propio modelo. Se trata de una situación que por su naturaleza hace que los espectadores participen en la representación.

Lo visible y lo invisible

Lo visible y lo invisible, mirada del artista que capta al espectador y lo inserta en la representación, función del espejo y de la psique figurativa, función del doble y sobre todo la manera en que opera la doble función imaginaria de lo invisible, define la estructura del cuadro y existencia del artista en su actitud, implican una doble forma de invisibilidad que convierten a Velázquez en el pintor clásico que al mismo tiempo abre la era de la modernidad, constituye la representación, en la pintura, de la representación clásica, y «la definición del espacio que ella abre». Triunfo de la representación pura que en el gran artista español encuentra su expresión plenaria. Expresión que significa, por encima de todo, sin otro posible condicionamiento, lo pictórico. Triunfo de la representación, que en la idea que Ortega tiene de Velázquez es absoluta metamorfosis en términos de irrealidad. Triunfo de lo pictórico, victoria pura de la imaginación creadora. El poder creador del artista, de este artista español concretamente, estriba en «acercarse más que ningún otro pintor a la realidad» y proporcionarle «toda la gracia de lo inverosímil» [5]. Se trata de un perfeccionado procedimiento reductor de los ingredientes corpóreos de la realidad. «Así comprendemos lo que de otro modo resultaría excesivamente paradójico: que el retrato de Velázquez no es sino una variedad del irrealismo esencial de todo gran arte. Velázquez no pinta nada que no esté con el objeto cotidiano, en esta realidad que llena nuestra vida; es, por tanto, un realista. Pero de esta realidad pinta sólo unos cuantos elementos: lo estrictamente necesario para producir su fantasma, lo que tiene de pura entidad visual. En este sentido, fuerza es decir que nadie ha copiado de una realidad menos cantidad de componentes. Casi podría reducirse esta proposición a términos estadísticos. Nadie, en efecto, ha pintado un objeto con menos número de pinceladas. Velázquez es, pues, irrealista. Hacer de las cosas que nos rodean presencias impalpables, incorpóreas, no es flojo truco de prestidigitación, de desrealización. Con esto da cima Velázquez a una de las empresas más gloriosas que puede ofrecernos la historia del arte pictórico: la retracción de la pintura a la visualidad pura. *Las Meninas* vienen a ser algo así como la crítica de la pura retina. La pin-

5 Cfr. José Ortega y Gasset: *Velázquez*, Col. Austral, Madrid, Madrid, 2.ª ed., 1970, pág. 34.

tura logra así encontrar su propia actitud ante el mundo y coincidir consigo misma»[6].

Estamos ante la auténtica esencia de la pintura. Su absoluta visualidad. Que es tanto como decir la esencia de la cultura moderna y contemporánea. Un largo proceso de arraigar las formas de expresión cultural en términos de visualidad. El juego entre lo visible y lo invisible, entre el ojo y el espíritu, una cultura de la mirada con sólidos y fecundos asentamientos, tiene su manifestación más completa de la pintura de Velázquez, que encuentra sus propias motivaciones, sus límites, sus fines, su explicación en términos exclusivamente pictóricos. El sosiego y la alegría pura en lo pictórico. Con la exclusión de todo elemento extraño a la pintura en sí, exclusión de todo tipo de analogías, entre las que la lógica y la cultura suelen proporcionar. Se ha dicho de la pintura que es la «apariencia de la realidad». En términos más adecuados, podríamos hablar de la epifanía de la realidad mediante recursos exclusivamente pictóricos, donde los elementos visuales agotan todas sus posibilidades de sugerencia, magia y transparencia de lo real. Espíritu de absoluta modernidad, abierta con todo su ser al futuro. «Como Descartes reduce el pensamiento a racionalidad, Velázquez reduce la pintura a visualidad»[7]. Velázquez representa la verdad del ser de la pintura en su revelación más patente. La relación entre el artista y la realidad no es de otro tipo, sino visual, pictórico. Las cosas, los objetos, los personajes mismos, se difuminan, acceden a la irrealidad y destruyen toda idea real de la semejanza por identificarse con una pura dimensión pictórica. Todo elemento alegórico, simbólico y temático desaparece. Nadie ha expresado mejor esta identidad perfecta entre Velázquez y la verdad de la pintura que el poeta Francisco de Quevedo en sus versos: «Con las manchas distantes / que son verdad en él, no semejantes.» Se afirma así, por primera vez acaso en la historia del arte, la autonomía de la pintura. Es un nuevo fenómeno de captación de la realidad por la mirada que inicia de hecho el mundo moderno. Anticipación plena del universo de la mirada, de una tensión absolutamente moderna de penetrar con la vista lo inaccesible, desvelar los misterios, hacer del disimulo, la ausencia, «una fuerza extraña que constriñe al espíritu de volverse hacia lo inaccesible y a sacrificar en su conquista todo lo que posee»[8]. Un espíritu que rompe con los moldes clásicos impuestos por la cultura y la figuración renacentista, y que en el terreno de la cultura española se ha intentado perfilar en los términos de la creación barroca. El término, acuñado especialmente para la etapa más importante acaso

[6] *Ibid.*, págs. 34-35.
[7] *Ibid.*, pág. 43.
[8] Cfr. JEAN STAROBINSKI: *L'Oleil vivant*, París, Guillamard, 1961, pág. 9.

de la cultura española, no se debe prestar a equívocos. Lo barroco como concepto de modernidad de la cultura, acuñado para la terminología hispana por Eugenio d'Ors, difiere de la idea que de lo barroco posee un Wölfflin o Hauser. Pero al tema y su papel específico volveremos en otro lugar.

Perfección artística. Realidad y signo

En realidad, Velázquez nos proyecta de lleno en la problemática del mundo moderno, algo diferente del Renacimiento, algo que da la espalda al mundo antiguo. Su obra y su época proclaman la nueva idea de la creatividad y la inventividad. Los grandes españoles de la época, Velázquez, Lope, Cervantes, poseen plenamente esta conciencia de una creación grande por su capacidad y su despliegue. En una obra del siglo XVI, *La lozana andaluza,* de Francisco Delgado, se dice: «Todos los artífices que en este mundo trabajan desean que sus obras sean más perfectas que ninguna; obras que no jamás fuesen» [9]. Deseo de perfección, transfiguración de la realidad en verdad pictórica a través de una experiencia personal, indiferencia hacia cualquier otro tipo de consideración, psicológica, social o simbólica, que no fuese pictórica, he aquí los términos del arte de Velázquez, que son en cierto amplio sentido los términos que definen la idea de la creatividad de los grandes españoles de su época.

La realidad transfigurada en términos de perfección artística nos ofrece otra faceta culminante en Don Quijote. Culminante y también anticipadora. Según Foucault, Don Quijote representa un límite. En sus aventuras «acaban los viejos juegos de la semejanza y los signos, se anudan nuevas relaciones» [10]. Su aventura constituye la máxima reducción de la realidad. Reducción al lenguaje de los textos de referencia del gran libro de la cultura moderna. Estos textos de referencia son ni más ni menos que los libros de caballería. La realidad viva, interior de estos libros, estriba en su unicidad o desemejanza con todos los demás. Excluyen la similitud. Don Quijote viene a ser la proclamación de la verdad de estos libros, verdad unívoca e irrepetible. El encarna la promesa del cumplimiento del mensaje de la realidad de estos libros. «Su aventura será una descifración del mundo: un recorrido minucioso para poner de manifiesto sobre todo el haz de la tierra las figuras que muestran que los libros dicen la verdad» [11]. Su aventura es una prueba de ello,

---

[9] Cfr. J. A. Maravall: *Velázquez y el espíritu de la modernidad,* Ed. Guadarrama, Madrid, 1960, págs. 70 y sigs.

[10] Cfr. Foucault: *Op. cit.,* págs. 60 y sigs.

[11] *Ibid.*

que no implica necesariamente la victoria, sino la transformación de la «realidad» en «signo». Se establece una relación inextricable entre lenguaje y cosas. «Don Quijote lee al mundo para demostrar los libros. El no se brinda a sí mismo otras pruebas que el espejo de las semejanzas» [12]. El lenguaje de los libros, el lenguaje transfigurado del *libro* que es *El Quijote* pone de manifiesto la similitud de los encantamientos. Jamás la transfiguración literaria ha sido más absoluta. Jamás el triunfo de lo poético ha alcanzado límites más sutiles en la dialéctica inasequible de la escritura y la realidad. Don Quijote evade de la dimensión del espacio, y su única dimensión es la dimensión del tiempo. Todo recorrido genético en torno a la obra permanece en esto: en su entorno. En sus circunstancias, eludiendo lo profundo de su interioridad. Por esto su identidad con lo esencial del ser de España y lo español. Su dimensión temporal, que constituye un esfuerzo creador ingente de proyectarse en la intemporalidad. No es de extrañar que tras esta identidad los españoles se han afanado siempre. Los españoles y los no españoles. Desde Lord Byron hasta Turgueniev, cuya interpretación, junto con la de Unamuno, ha sido acaso entre las más fascinantes que imaginar se pueda. Hay en primer lugar una relación directa entre Cervantes, entre Don Quijote y los libros de caballería. El hecho ha dado lugar al estudio de la «elaboración genética» del *Quijote,* claramente expuesta por Menéndez Pidal, siempre lejano, por temperamento, a toda especulación «paradójica», siempre propenso a la «manera más llana y corriente» [13]. Se combate la tesis de que los libros de caballería no hubiesen tenido éxito en España debido a un llamado «abismo infranqueable» entre las «gestas castellanas» y estos libros. Se afirma la españolidad de *Amadís,* pese a no seguir la tradición de la antigua epopeya española. Es cierto que hubo una reacción contra ellos por ser capaces de «amargar con remordimientos la conciencia del antiguo canciller Ayala, de Juan Valdés, de Santa Teresa y de preocupar a los procuradores en las Cortes del Reino, a los moralistas, a Luis Vives y a Fray Luis de Granada». Pero la imaginación popular se sentía encendida por su espíritu, y de este clima nace el «especial propósito literario» de Cervantes, abiertamente confesado, de ofrecer una transfiguración artística del tema, sin implicaciones negativas. Lord Byron y Leon Gautier ven en ello, como algunos representantes españoles de la generación del 1898, una manera de reflejar la decadencia española. Así, Lord Byron (en su Don Juan) piensa que Cervantes arruinó el «sentimiento caballeresco español y así causó la perdición de su patria» [14]. En cambio, «Menéndez

---

[12] *Ibid.*

[13] Ramón Menéndez Pidal: *De Cervantes y Lope de Vega,* Colección Austral, Madrid, 1973, VII.ª págs. 14 y sigs.

[14] *Ibid.*

Pelayo sostiene que Cervantes no escribió obra de antítesis a la caballería, ni de seca y prosaica negación, sino de purificación y complemento; no vino a matar un ideal, sino a transfigurarlo y enaltecerlo; cuanto había de poético, noble y humano en la caballería se incorporó en la obra nueva con más alto sentido, y de este modo *El Quijote* fue el último de los libros de caballería, el definitivo y perfecto» [15].

Catharsis estética

Es curiosa la manera directa en que esta teoría de la *catharsis* estética de Menéndez Pelayo anticipa las teorías del estructuralista Foucault en torno a la ruptura entre semejanzas y signos, a la apertura de las similitudes a la visión y el delirio en un proceso de encantamiento que va allende el lenguaje y la literatura. El encantamiento literario es a partir de este momento desbordante. Cervantes es Don Quijote y Don Quijote es Cervantes en la visión trágico-existencial de Unamuno. El trasunto literario adquiere dimensiones absolutas derramado en la verdad profunda, donde el juego entre realidad y la ficción desaparece hasta el punto que «muchas veces tenemos a un escritor por persona real y verdadera e histórica por verle de carne y hueso y a los sujetos que finge en sus ficciones no más sino por de pura fantasía, y sucede al revés, y es que estos sujetos lo son muy de veras y de toda realidad y se sirven de aquel otro que nos parece de carne y hueso para tomar ellos ser y figura ante los hombres. Y cuando despertemos todos del sueño de la vida, se han de ver a este respecto cosas muy peregrinas y se espantarán los sabios al ver qué es la verdad y qué es la mentira y cuán errados andábamos al pensar que esa quisicosa que llamamos lógica tenga valor alguno fuera de este miserable mundo en que nos tienen presos el tiempo y el espacio, tiranos del espíritu» [16].

A su vez, Azorín, maestro de la prosa sobria y poco propenso a transfiguraciones de carácter existencial, ve en Don Quijote-Cervantes una encarnación permanente de lo español. Y nos habla de la dialéctica profunda realidad-ensueño, «esa mínima y perdurable antinomia que pintó Cervantes». Humana y perdurable en el carácter español que capta el mayor prosista español de nuestro siglo, la misma en la aventura del propio Cervantes en Argel y en compañía de Juan de Austria, en tantos personajes de la Castilla de hoy, en las metamorfosis pictóricas de Zuloaga. Para Azorín, la antinomia se expresa en la permanente identidad, afirmación y negación al mismo tiempo entre Cervantes y

[15] *Ibid.*, pág. 16.

[16] Cfr. Miguel de Unamuno: «Vida de Don Quijote y Sancho», en *Obras Selectas, cit.*, páginas 492-493.

Don Quijote. En la dificultad de colocar a Cervantes en el tiempo. El tiempo de España transfigurada. El tiempo que es tierra de España, hombres de España, aventura de España. Porque «hay quien no es nada con el Tiempo, y hay quien es mucho; hay quien sufre dolorosamente del Tiempo y hay quien conlleva el Tiempo cual una carga liviana. Cervantes debió de sufrir mucho del Tiempo; unas veces creería dominarlo y de pronto, cuando menos lo esperaba, se vería de nuevo sojuzgado por el Tiempo» [17]. «Los seres más sensibles se han acercado a Cervantes con sumo cuidado, con dificultad enorme. Su historia es la historia del hombre que se creía de vidrio; evitaba los encontronazos por miedo a verse reducido a añicos; dormía en los pajares, sumido hasta el cuello en la blanca paja; era agudo y discreto; había estudiado en Salamanca Derecho y Letras; encantaba a todos por sus dichos de hombre sacudido y chancero; recobró la razón; la gente, decepcionada, le seguía a todas partes, no persuadida de que el nuevo hombre, ya cuerdo, fuera el antiguo, loco chistoso; al fin, cansado, hubo de abandonar España; guerreó en Flandes. Hasta aquí la historia cervantina» [18].

Escritura y cosas

«Pero el tema vuelve a la relación entre escritura y cosas. En medio de ellas Don Quijote es un fantasma errante. Pero el lenguaje conserva siempre su poder mágico. Al contrario, a medida que transcurre la aventura del personaje, el poder del lenguaje adquiere nuevas facetas, es capaz de nuevos encantamientos. Los libros de referencia ya han dejado de ser los libros de caballería, sino la propia aventura de Don Quijote, que es ya libro. El libro *Don Quijote* encuentra—en la segunda parte—personajes que han leído la primera parte del texto y que reconocen en él, hombre real, al héroe del libro. El texto de Cervantes se repliega sobre sí mismo, se adentra en su propio espesor y se torna para sí mismo objeto de su propia narración» [19]. La primera parte del libro se sustituye a los libros de caballería. Es ya texto único de referencia de la segunda parte. Don Quijote ya no trata de permanecer fiel y hacer patente la verdad de la aventura de los libros de caballería, sino de permanecer fiel y hacer patente la verdad de su propia aventura. Su aventura es su libro, la verdad de su libro que escapa a su propia lectura. Este libro que es suyo ya no lo puede quemar impunemente. El mismo es un personaje transformado en libro que encierra la verdad. Entre el primero y el segundo libro, debido al poder del lenguaje, el libro de

[17] Cfr. Azorín: *Con Cervantes,* Colección Austral, Madrid, 1968, 3.ª ed., pág. 213.
[18] *Ibid.,* pág. 145.
[19] Foucault: *Op. cit.,* pág. 62.

Don Quijote se ha hecho realidad. El momento de tránsito, el «interludio» de las dos partes es la aventura en la cueva de Montesinos. Ahí se prepara la segunda parte de la aventura. Pero es cuando Don Quijote se torna algo importante. Se torna español. Con ecos de la picaresca española, contrafigura de los romances carolingios de la primera parte. «Parodia caricaturesca» acompaña el relato antes. «Burlesca idealidad» en la segunda [20]. El poder representativo del lenguaje se ha enseñoreado de la realidad. La modernidad anticipadora de Cervantes está allí. Se inicia una gran ruptura con la propia idea de representación que pertenece al pasado de la cultura europea. Desde este momento, el lenguaje de representación de los libros aprisiona la realidad y rompe la vieja unidad entre palabra y mundo. Así, «*Don Quijote* es la primera obra moderna por cuanto en él se ve la razón cruel de las identidades y las diferencias hacerse mofa de los signos y las similitudes; porque el lenguaje rompe su viejo parentesco con las cosas para entrar en esta soberanía solitaria de donde no volverá a emerger, en su ser abrupto, más que en forma de literatura. Porque la semejanza entra aquí en una edad que es para ella la de la locura y la imaginación» [21]. El hecho es importante, porque constituye por primera vez en la historia de la cultura el triunfo de la dimensión poética. No se trata de establecer—y en esto se equivoca Foucault—el emplazamiento histórico-psicológico de la locura. Sino que se trata de proclamar el triunfo absoluto de la imaginación sobre la realidad. La deflagración de la realidad se produce por encantamiento del hecho estético. La realidad se despliega en juego y espectáculo, en la representación triunfante donde los personajes cambian sus papeles y donde el autor es un singular demiurgo que maneja a placer los entresijos de la realidad y la ficción. Así conviene concebir la apertura «del espacio de un saber—como afirma Foucault—, donde, por una ruptura esencial en el mundo occidental, ya no será cuestión de similitudes, sino de identidades y de diferencias». El proceso ha sido posible por la vía de la pura representación poética, operante hasta que Don Quijote escribe su propio libro. Desde este momento su receptividad de toda escritura anterior es prácticamente nula. El personaje se introduce en su propia locura mediante la representación, para devenir, finalmente, «puro y simple personaje en el artificio de una representación» [22].

La gran edad de la modernidad de la cultura occidental se abre aquí. Ella durará siglos, mucho más de lo que pretende Foucault, que coloca su crepúsculo en Sade. No es «Juliette» la que cierra el ciclo de

[20] MENÉNDEZ PIDAL: *De Cervantes y Lope de Vega*, cit., pág. 48.
[21] FOUCAULT: *Op. cit.*, pág. 62.
[22] *Ibid.*, pág. 223.

la edad clásica, sino que ella se prolonga hasta tarde, a través de personajes como Madame Bovary, hasta la edad sin nombre, auténtico triunfo del deseo sobre la representación. Hay conexiones profundas entre Don Quijote y la cultura y la metafísica occidentales. La muerte del hombre y la muerte de la metafísica coincide con la edad sin nombre, crepúsculo de un mundo de la imaginación que la obra de Cervantes domina, anticipándolo, con todo su poder creador. Ahora, al cabo de su larga vigencia, acaso la locura de Don Quijote será sustituida por la locura de Ayax.

Goya y lo barroco

Semblanzas representativas inmersas en la modernidad, Velázquez y Cervantes encuentran su imagen de plenitud en la modernidad inserta en la contemporaneidad de otro genial compatriota. En Francisco de Goya y Lucientes. Uno de los grandes artistas universales de más poderosa personalidad y más desconocidos. Su obra está presente en toda la experiencia figurativa del último siglo y medio de la cultura occidental. Impresionismo, surrealismo, expresionismo, sin hablar de los supuestos de la experiencia de Picasso y del cubismo, encuentran su anticipación más sugestiva en la obra figurativa de Goya. El es, por otra parte, la plenitud de la Ilustración española, sobre la cual su genio creador proyecta la esencia completa, telúrica, anárquica de lo hispánico. Pero lo hace en términos característicos de la creación española. En la permanencia de la originalidad estética. Aquel tipo de originalidad que configura creativamente la literatura española de mejor estirpe, su misticismo en cuanto despliegue poético, sus mitos más representativos, entre los cuales destacan las figuras del «hidalgo» español y de Don Juan. Goya justifica en buena parte la integración de la más lograda creación estética española en dimensiones de lo barroco, si el barroco se acuerda entenderlo en los términos fijados por Eugenio d'Ors y no en los formulados por Wölfflin o la tradicional historia del arte. Los términos puramente estéticos en la definición del arte de Goya como figura representativa de la creatividad de su pueblo constituyen acaso una revelación más poderosa, más expresiva que en ningún otro caso. Su presencia justifica así aquella caracterología estética de las artes y letras hispánicas en que hace hincapié Madariaga [23]. Al comparar la capacidad creadora de españoles, franceses e ingleses en el terreno de las artes y letras, Madariaga afirma, en forma un tanto elemental pero cier-

[23] Cfr. Salvador de Madariaga: *Ingleses, franceses, españoles* (Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1946, 6.ª ed., págs. 245 y sigs.

ta en su formulación, que España es la más rica de las tres naciones «en materias primas del arte». Es ella la única en que «sea natural, espontánea, innata y general la actitud estética. Se trata de un potencial artístico abundante, rico, individualista, manifestación de la vida, con fuerte capacidad de improvisación». «El contraste entre el vigor del genio creador y la debilidad del talento crítico es la clave de la evolución artística española.» Goya arranca de una sensibilidad barroca, pero en su caso nos enfrentamos una vez más con la plenitud de lo pictórico, que va allende lo que d'Ors llama «confluencias significativas». Su poderosa fuerza creadora supera estas confluencias, como supera su simple reducción a una dimensión popular, hispanizante, *costumbrista* de su genio. Así lo proyecta d'Ors en unas pocas páginas esenciales sobre el gran artista que merecen nuestra especial atención. «Napoleón—escribe Eugenio d'Ors—enfrentó su destino, a la vez ecuménico y utilitario, con el destino de Goethe en una visita, con el de Alejandro Volta en un homenaje académico, con el de Goya en una guerra» [24]. Así nos encontramos con Goya, que es ya para la conciencia de su tiempo la encarnación de la pintura, en un momento que está lejos de ser un gran momento figurativo, enfrentado a su vez con la historia contemporánea. Se trata de un artista apreciado hasta el límite extremo en su tiempo, como «pintor por antonomasia» considerado por el romanticismo, como «embriagado explorador de los mundos del delirio», que trae «a la asamblea la representación antonomástica del aquelarre» (p. 31), y que levanta, al lado de la Declaración de los Derechos del Hombre, la «Declaración de los Derechos del Monstruo». Se trata de un genio que se impone por su universalidad antes que por sus caracteres nacionales, al igual que Velázquez.

Pero se trata, en realidad, desde el punto de vista de la historiografía artística, de un gran desconocido. Ortega cuenta su propia experiencia ante el «caso» Goya. «Cada vez que veía los cuadros, grabados, dibujos de Goya me retiraba de la visión hacia los estantes de las bibliotecas. Creía estar seguro de que se habían escrito muchos libros sobre Goya. Si hay un pintor en el universo que tenga *sex-appeal* para todas las especies imaginables de autores de libros, es ciertamente Goya. El conjunto de su obra produce un efecto alcohólico sin par, alegra las pajarillas al mas ascético intelectual. La cabeza fuerte, aguda, rigurosa del genuino hombre de ciencia se siente atraída por lo que en ella hay de auténtico y constante problema, un problema acometedor de astas finas y peligrosas (los antiguos se representaban siempre un problema como algo "biscornuto", lo veían como un toro). El ensayista se siente arrollado por el torrente de sugestiones que de sus lienzos y grabados

[24] EUGENIO D'ORS: *Goya y lo goyesco,* La Enciclopedia Hispánica, Valencia, 1946, pág. 11.

brota sin cesar. El erudito parece reclamado por toda esa vida invisible del hombre Goya, que no hay razón para suponer que quedara siempre incógnita» [25]. La sorpresa consiste en que, pese a todo esto, los estudios consagrados a Goya, que constituye «un hecho de primer orden perteneciente al destino de Occidente», son escasos aún hoy, aun después de escribir el propio Ortega su ensayo, cincuenta años después de haber escrito su célebre libro sobre el gran pintor. Y lo más significativo es el hecho de que en la obra de Goya se ha puesto de manifiesto lo «goyesco», el valor documental de su pintura con respecto a la sociedad española del siglo XVIII y principios del siglo XIX. Así lo denunció d'Ors, que logra ver en Goya algo que intentábamos poner de manifiesto en Velázquez, a saber, su peculiaridad de pintor de la mirada, en cuya obra lo «goyesco», el «género chico», lo «castizo» son simple anecdotario instrumental. Goya rompe las dimensiones de su tiempo e irrumpe con fuerza en el romanticismo, en el impresionismo y en lo más original del arte de nuestro siglo. También el ser su obra, en lo figurativo, «una gran epopeya democrática» constituye una anticipación y un signo de universalidad. Universalidad justamente así formulada: «La verdadera prole de Goya no debe ser buscada en España, sino en Francia más bien, en el romanticismo de un Delacroix, en la caricatura de un Honoré Daumier, en los fastos ulteriores del romanticismo y, desde luego, en aquel Edouard Manet, cuyo nombre ya nadie separa, en el censo de la Historia del Arte, de las residencias del pintor español» [26].

ELEMENTOS DIONISÍACOS

Como Velázquez, Goya es un pintor oficial de la Corte española. Pero mientras su admirado predecesor, tan admirado como Rembrandt, con el cual tantos parentescos presenta, mantiene en la pintura una serenidad de auténtica realeza, Goya es la fuente de la gran rebelión en el arte de los últimos dos siglos. Una rebelión que no cesa, pero que para un genio español como él posee su configuración máxima, no en su signo de rebeldía, sino en el sello superior de su creatividad estética. Su rebeldía ha justificado un sinfín de motivaciones ideológicas de su arte. Pero su arte ha logrado realizarse en sus términos últimos sólo como arte, según los criterios de una conciencia artística, hecho que

[25] Cfr. JOSÉ ORTEGA Y GASSET: *Goya*, Colección Austral, Madrid, 2.ª ed., 1970, págs. 28-29.
[26] Cfr. D'ORS: *Op. cit.*, pág. 51.

apareja su figura a las grandes figuras del arte. Velázquez, Miguel Angel, Rembrandt, los primeros entre todos. Y en cuanto a influencia sobre las generaciones posteriores, sólo Rembrandt se le puede comparar. Si la rebelión romántica posee características similares a la suya, su dimensión de logros estéticos le es inferior. Sobre el siglo que él abre, su figura adquiere perfiles de nuevo demiurgo, gigante sin par, que intuye el gran sueño de la raza, creador de monstruos. El mundo renacentista del arte consume sus posibilidades históricas en su arte. Un nuevo mundo nace con él, cuyas anticipaciones medievales son puramente circunstanciales y anecdóticas. Se trata de un mundo radicalmente nuevo en su ser y su expresión, cuya epifanía anticipadora del arte figurativo de Goya personifica en el más alto grado.

Los elementos dionisíacos de su creación no son, sin embargo, los esenciales. Lo esencial es, en primer lugar, la espontaneidad artística de su genio figurativo. En virtud de ella, su personalidad artística, que no tiene nada de prodigioso, que tarda tiempo en madurar, no se siente ligada a la experiencia figurativa de su tiempo. Reconoce solamente tres maestros: la naturaleza, Velázquez y Rembrandt. De su experiencia romana no se siente subyugado ni por Piranese ni por Magnasco, artistas que aparentemente tratan sus temas: el sueño, los monstruos, los suplicios. «Ningún genio parece más espontáneo que el suyo. El inventa a la vez sus sueños y sus realidades, su estilo, y hasta esta fractura del curso del pincel, por la cual, aún hoy, su escritura se reconoce desde el primer golpe. Y pensar que haya hecho falta esperar cuarenta años para devenir Goya...» [27]. Su genio crece a medida que su soledad adquiere dimensiones gigantescas. Testigo, gran testigo de la verdad, pero de la verdad expresada en términos de figuratividad, cuyo sello de novedad es inconfundible. La materia que del mejor modo nos ofrece la estructura íntima del genio de Goya la constituyen en este sentido sus dibujos. Se trata, por tanto, de una obra gigantesca que fija definitivamente la contemporaneidad de su genio. Tarde ha sido descubierta esta faceta esencial de su genio, y la totalidad de su obra está aún lejos de acceder a una edición crítica y a un catálogo completo [28]. La clave de su técnica, de su universo figurativo, de sus modos mentales está allí, como una especie de «forma de identificación» nuestra con el gran artista. «Quien les examine de cerca debe sumergirse en su universo y llevar a cabo una especie de diálogo con ellos.»

---

[27] ANDRÉ MALRAUX: *Le triangle noir. Laclos, Goya, Saint-Just*, Ed. Gallimard, París, 1970, página 55.

[28] ANTON DIETERICH: *Goya: Dessins*, París, Ed. Chene, 1975, pág. 240.

Se calculan aproximadamente en 1.900 piezas integrantes la obra del pintor. Más exactamente 1.891: 688 pinturas, 290 grabados y litografías, 9 grabados según obras perdidas y 904 dibujos [29]. Habrá que llegar a otro español, Picasso, para enfrentarse con una obra de estas proporciones. Y habrá que notar que Goya destaca como artista singular en la pintura española, donde, como observaría Ortega, el dibujo escasea. Pero Goya posee, como el mismo Ortega notara, «ilimitada amplitud de fauces, auténtico torrente temático», conciencia de universal capacidad, inaudita capacidad de combinación y de manejar secretos figurativos. Técnica prodigiosa, estilo personalísimo, consagran la madurez del artista centrada en el dibujo, plenitud de una idea que siempre le había atormentado: captar los secretos negativos de una humanidad proyectada en una realidad fantástica, dolorosa, de máscaras. Un gran precursor de las revelaciones existenciales mudas, que serán las que habrán de poblar el mundo de la contemporaneidad bajo el signo del psicoanálisis. Un dinamismo de la representación anima esta etapa importante de su arte, junto con «una libertad soberana de forma y medios» [30], un sentido de plenitud y alegría interior de desbordantes posibilidades. Siguiendo el camino hacia el descubrimiento de una estructura esencial de los elementos figurativos, su dibujo nace bajo el signo del color, para culminar en el punto negro, la línea escueta, rota, fruto de contrastes dinámicos, donde operan elementos convergentes procedentes de la luz, la sombra, el espacio, el tiempo. Se trata de una estructura personal que sirve para definir la singularidad del arte de Goya. Una vez más nos encontramos ante el predominio de la mirada, donde la vista se combina perfectamente con una intencionalidad artística y humana que tiene un precedente sólo en los dibujos de Miguel Angel, sobre todo en su singular escritura fílmica de los «Esclavos», y desde luego en Rembrandt, su precursor, maestro a su vez del dibujo. «Lo que él quería lo sabía y daba forma a las cosas según su voluntad. Imponía su forma a la realidad, obligando lo real a adquirir un rostro» (*Dieterich*). Combinación de realismo y surrealismo, intención caricatural, universo de máscaras, la guerra, la tauromaquia, la locura, la existencia infrahumana son el terreno en que Goya se mueve con una energía explosiva de ánimo, a cuyo servicio pone unas posibilidades de figuración infinitas. Hay una precisión fílmica en sus dibujos que le

[29] *Ibid.*, pág. 7.
[30] *Ibid.*, pág. 9.

conceden un dinamismo, un sentido de movimiento que preceden al arte de Degas, Daumier, los impresionistas o la cinematografía contemporánea o el contemporáneo arte de la comunicación. El dibujo acompaña desde siempre su arte pictórico. Lo cultiva en su juventud, lo perfecciona en los álbumes de Sanlúcar y Madrid y lo instala definitivamente en su arte con «Los caprichos», para iniciar la plenitud con los «Desastres de la guerra», seguidos de la «Tauromaquia», «Los segundos caprichos», «Los disparates», los «Cuadernos» de Burdeos. El espíritu de la Ilustración está presente en las motivaciones espirituales de su arte. Todo empieza en el juego puro, pero a medida que se avanza en su arte los elementos trágicos se insinúan, para luego instalarse en un gran despliegue de una auténtica epopeya existencial.

A través de su arte nuestro universo contemporáneo reclama sus esencias medievales. La Nueva Edad Media empieza con Goya, artista nacido, como Sade, bajo el signo de la Ilustración. Los elementos demoníacos siguen la pauta que abre el reino de la razón, se instalan en sus dominios, lo revuelven y revelan sus entrañas monstruosas. Dieterich sigue admirablemente los senderos de esta moderna utopía goyesca, con carácter de epopeya. Con los «Caprichos» se parte de la sabiduría popular y del «erotismo riguroso», se realiza una crítica social sana, donde se manifiestan los contrastes cómicos de las situaciones, pero la sinrazón ya se manifiesta, junto con el universo de la brujería y lo infernal. Pero estamos todavía en compañía de una risa sana, alegre, insolente, con las leyendas sugestivas que Goya mismo confiere a los títulos explicativos. Estamos en una especie de mundo precursor de la «Celestina», de un tragismo atenuado, donde simplemente «el universo de Goya, fundado en la primacía de la razón, parece amenazado». Las formas rompen su armonía clásica a medida que se captan las rupturas y desarmonías psicológicas, captadas con creciente tensión intencional. Luego la realidad circundante, la guerra, irrumpe en el arte de Goya. Su reflejo fiel son «Los desastres». La guerra y el terror de Fernando VII. «Comparada con la de los "Caprichos", la técnica de los "Desastres" es más sutil. Sombra y luz están tratados con un sentido delicado de los matices en los degradados. La composición es más compleja. Encontramos a menudo en los "Caprichos" una pareja de personajes en un escenario estrecho, colocados uno frente al otro como en trance de dialogar. En los "Desastres" los grupos animan el espacio, sea al aire libre o ante la muralla, con un trasfondo de paisaje. Su movimiento se desarrolla frecuentemente en una dirección; ocurre que líneas opuestas chocan entre sí o bien irrumpen desde un punto central como una explosión. Cada dibujo está cargado de acción, al punto de reventar

el papel. Goya ha renunciado casi por completo a la caricatura como medio de expresión. Ya no presenta tipos, sino seres humanos, con su individualismo de rostro múltiple. Al final del ciclo recurre al simbolismo del mundo animal, pero ya no al modo de los "Caprichos", con referencia a ciertos oficios, ciertos tipos sociales, médicos, jueces, nobles, cuando no se trataba de permanecer en las fronteras de lo humano, de lo demasiado humano, la estupidez, el orgullo, la avaricia. Se apoderaba de algunos temas más abstractos, a los cuales vestía a su manera. Así que representaba la guerra como un lobo devorador y el poder napoleónico aplastado como un buitre pelado» [31], referencia esta última al «buitre carnívoro».

Un precursor de genio

Los «Desastres» ilustran la perfección misma del arte de Goya. Perfección del arte figurativo, pero también de la representación de una nueva realidad. La nueva guerra total está allí. Nuestra edad y sus dramas profundos están prefigurados en estos singulares «sombríos presentimientos de lo que va a venir». El artista moderno es de esta forma el artista total, artista profeta por excelencia. En ello estriba por encima de todo la universalidad de Goya. En este sentido de gran fresco epopéyico de nuevas dimensiones que adquiere su obra artística. «Ya no hay ni vencedores ni vencidos, nada más que verdugos y víctimas» [32]. Nuestro tiempo está marcado perfectamente en la nueva escritura figurativa de Goya. Universo del arte de Goya que alcanza su perfección y plenitud con la «Tauromaquia», donde los elementos humanos existenciales, la condena de la locura colectiva, ceden su lugar a un nuevo tipo de despliegue de la composición, a un nuevo realismo de la representación y sobre todo al triunfo del movimiento. Aquí «Goya se sentía en su elemento. Utilizaba todos los registros de su talento. El gran formato le consentía poner en valor las grandes líneas de composición; las formas geométricas puras organizaban el espacio, especialmente el triángulo, el rectángulo, el paralelogramo y el círculo. Su memoria lo ayudaba a llenar el sólido armazón del conjunto con una multitud de detalles de una extrema fidelidad realista. Su maestría brillaba sobre todo en el arte con que ataba y desataba la acción dramática. El placer de recurrir a todos los recursos de la técnica es evidente.

[31] Cfr. Anton Dietrich: *Op. cit.*, pág. 24.
[32] *Ibid.*, pág. 25.

Sin cesar hace uso de los contrastes nuevos, claro contra oscuro, derecho opuesto a redondo, vertical a horizontal, hombre a masa humana, hombre a bestia, una bestia a otra, movimiento a inmovilidad, fuerza centrípeta a fuerza centrífuga». Hombre y bestia se yerguen uno frente a otro. Pero el enfrentamiento está allí sólo para proclamar las prerrogativas de un arte nuevo. El toro de Goya como el caballo de Velázquez son testigos de una especie de triunfo de la figuración pura, tras la cual se yergue el trío singular del genio español invocado por Goya: el Cid, Don Quijote y el toro.

El último Goya es el artista que denuncia la Inquisición, la tortura, la autocracia, la prisión. Este tema último de la prisión nos coloca, junto con Goya, ante un tema que es el tema singular de nuestro tiempo. Prefigurado en el «Panopticum», de Jeremías Bentham, actualizado hoy por Foucault tras el universo de la peste y la locura [33]. Pero la prisión de Goya está poblada por hombres concretos y su intencionalidad de protesta es manifiesta. Tras esta visión del hombre están los «Sueños» del propio Goya, sus «Disparates», el mundo de lo absurdo, de la irracionalidad, a través del cual Goya hace «saltar la fortaleza de la inteligencia humana». Arte «intemporal», anticipación de una «eternidad vacía». La más familiar a nuestro tiempo entre todas «las artes» de Goya. «El hombre ya no está en el centro de la creación. El reino animal se anuncia y recobra su lugar. Los saurios devoran a los humanos. Un caballo se lleva, como trofeo de la civilización humana en su declive, a una mujer. Hay como una atmósfera del fin del mundo. La última representación ha comenzado. Tras el telón que cae se adivina la desintegración del universo. El diablo arrastra por doquier su pie truncado. El absurdo es rey» (*Dieterich*, pág. 41).

Bajo el signo de lo absurdo, Goya está presente en nuestro tiempo. Pero su arte pictórico no se deja encerrar en esta limitación. Su mensaje límite es la invocación figurativa de lo absurdo. Pero su plenitud es la plenitud figurativa que cubre con la fuerza de su personalidad siglo y medio de cultura moderna, donde está perfilado todo, incluso el espectro de su acabamiento. Locura y Representación, Espectáculo y Prisión, Monstruos y Verdugos, Sueños y Símbolos, todo esto emana de la pintura de Goya, «este primer gran *metteur en scène* de lo absurdo», como lo define Malraux. Pero lo absurdo es en él algo más que Espectáculo y Representación. Es metafísica y sueño, motivaciones esenciales de este gran hijo de la Ilustración que se proclamó a sí mismo racionalista y como tal desplegó las energías de su genio crítico. Metafísica y Sueño

---

33 MICHEL FOUCAULT: *Surveiller et Punir. Naissance la de prison*, Ed. Gallimard, París, 1975, página 318.

que triunfan en el triunfo de la expresión figurativa. Todo ello más a la manera de Rembrandt que a la de Miguel Angel. Testimonio absoluto de ello, la línea de sus Dibujos, como hemos intentado decir. La línea «elemento capital de su escritura», por decirlo con Malraux, línea que él «intenta captar a golpes de pesadillas, esta línea que liberara del teatro el cuerpo, la escena, el mundo, como la máscara ha liberado el rostro» [34]. La línea que hace de Goya heredero de Rembrandt y lo coloca a su inasequible altura.

JORGE USCATESCU

O'Donnell, 11
MADRID-9

[34] MALRAUX: *Op. cit.*, pág. 84.

LOS UNICOS MUERTOS DE LA HUMOSA

Hasta que aquel jaleo llegó, yo allí no tenía más jaleo que el del tren del mineral pasando por encima de mi casa, que eso sí que era un purgatorio, una molestia pero enorme.

Cualquiera sabe por qué no se les ocurrió poner la casa en otro sitio, con el mucho que hay en La Humosa. No: debajito mismo del puente del tren minero. Cincuenta o sesenta años llevaba pasando el tren, y esa casa (la única que hay por allí por el puente y que es como un chalé antiguo en plan de campo) temblando que parece que va a caerse encima de los que estén dentro, don José María. Hasta al eucalipto de delante le entra el temblique y raro es que no se caiga y se rompa algo, o alguno de los cuadros del corredor y el comedor, con el dichoso tren. Menos mal que no pasaba de noche, y de día poco, dos o tres veces por semana. O a lo mejor es que ya estaba allí la casa cuando hicieron ese puente de hierro, todo negro y mohoso menos la tira de arriba de los rieles.

Y allí estuve más de cuatro años estupendamente. Hasta que pasó aquello, estupendamente. ¿Cómo: allí? Amigos por todas partes. Trabajo, pss, poco, ya sabe usté lo que dijo Palacio Valdés: Los mineros, del asunto religioso... Las mujeres, sí, muchas. Sus misas, todo, y muchas con los niños, o me los mandaban. Y un respeto grande, eso todo el mundo. Yo creo que incluso ahora, otra vez con esto de los partidos y las políticas, me tendrían el mismo respeto si llego a seguir allí, en La Humosa, aunque ya como se le tiene a un muerto, luego va usté a entenderme. Claro: aquella tranquilidá tan bonita lo mismo se ha echado hoy a perder del todo, con tanto lío y tanto cambio político, que ya a mí me coge muy viejo. Pero el respeto me lo hubieran seguido teniendo, el respeto sí. Aparte de que yo fuera el cura. Eso sí.

Ni aun cuando me dieron de lado (porque es que unos y otros terminaron dándome de lado, hasta que tuve que irme) vi yo en nadie una mala cara ni escuché una mala palabra. Y la amistá, eso era allí una joya. Pero una joya. Por lo menos, antes; lo que pasa es que las joyas también se queman y se pierden si hay un fuego. Desde el médico, Adolfo Aznar, y su mujer, Toti, tan simpáticos, a don Julio, don Julio Radigué,

que era el director de la mina y creo que lo fue hasta muchos años después, pasando por el último minero. A mí aquella gente me quería.

—Don Pablo, ¿qué? ¿De paseo?

—¿Se va usté el domingo? Es que va a guisar mi mujer un pato con gurumelos, por si lo quiere probar.

—Véngase usté esta noche a echar un tute y a tomarse un cafelito, don Pablo.

Y así, los mineros y todo el mundo. Luego, cuando pasaron las cosas, ni un feo ni una mala palabra. Pero ya como a un muerto.

Ya esa parte de por sí es que es linda. Linda. Ese aire puro de La Humosa (que yo no sé de dónde sacarían el nombre porque allí de humo nada, pero nada; sería porque el sitio se llamaba así o por lo que fuera), esa sierra, ese campo, eso es una maravilla. Dios ha puesto allí lo más bonito que hay. Y como todo está igual que antiguamente... Y entonces, poco antes de la guerra, más. Cuando salíamos a pegar tiros, los domingos que salíamos, que yo decía misa cortita y temprano, a las ocho y media, todavía quedaban cochinos jabalíes. Los comí muchísimo y algunas veces los vi, pero ya en el suelo; vivo nunca vi uno ni pude tirarle a ninguno. Bueno, una vez, sí, me lo señaló Adolfito, el médico: *«¡Por allí va; allí, don Pablo!»* Pero estaba lejos. La verdá es que no vi más que abrirse las yerbas altas con la carrera del bicho, como si el viento pasara un dedo por el campo. Adolfito. Un buen muchacho. Y la mujer igual. Cuántos días no comería con ellos en su casa, si no nos íbamos de excursión o de cacería o si no venía yo por aquí, por Huelva. Y siempre de broma:

—Toti, no me eche usté mucho puchero ni mucho tocinito, que sube la tripa y ya estoy vejancón, ya voy pa los cuarenta—le decía yo.

Qué graciosa era. Y qué guapa.

—¿Qué? Hoy en día un hombre de cuarenta años es un chavea. Y si no pregúnteselo usté a otras mujeres, que somos las que entendemos de eso.

—Sí, claro, con los veintidós o los veintitrés que tú tienes es muy fácil decirlo.

—¡Que usté de eso no sabe, don Pablo; usté a lo suyo!

Qué graciosa era.

Adolfito también andaba tranquilo de trabajo: allí había pocos accidentes y la mayoría de los mineros estaban sanos y buenos. A pesar de la mina, con aquel aire puro quién no está bien... Y hay que reconocer que los extranjeros trabajan y conocen mejor que nosotros todo ese campo de la industria, y que don Julio, aparte de una persona muy tratable y de que se le entendía el español muy bien, no como a sus paisanos, bajaba mucho a la mina, por lo menos una vez a la semana,

y estaba siempre encima de la cuestión de la seguridá. Constantemente. Como que tuvo que irse él a su tierra, de vacaciones, para que pasara lo que pasó. De todas maneras, yo creo que los trabajadores también tenían su razón y no hay que quitársela. Pero Señor, por muy bien y muy a punto que estén las cosas, ¿dónde no suceden desgracias?... Siempre andaban hablando de que las instalaciones estaban viejísimas, de que allí se trabajaba en malas condiciones, unas quejas se enredaron con otras y por ahí vino lo de los jornales y vino todo. Pero esa razón sí la tenían: los materiales y la maquinaria eran los mismos que pusieron en tiempos de mis abuelos, que en gloria estén, cuando la mina se abrió. Los mismos.

Total, que pasó aquello, y ya le he dicho a usté que don Julio estaba fuera: un pobrecito que se le echó media galería encima en un derrumbe. No le duró al médico ni una hora. Y menos mal que perdió el conocimiento recién administrado, y ya no lo recobró; no quiero ni acordarme; la de dolores que se ahorraría aquel hombre. Bajamos Adolfito, el cabo de la Guardia Civil con otro de servicio que se llamaba Efraín y un servidor. Los civiles despejaron la galería a gritos limpios, y detrás de esos gritos y los pisoteos y los tropezones estaban en el suelo los resuellos del aplastado, que no podía ni hablar, y nosotros cuatro allí, sintiéndolo a nuestros pies sin verlo. Se llamaba Miguel Romero, no se me olvida. ¡Qué rato! Hasta que la polvareda se aplacó un poco, trajeron más luz y vimos que estaba en las últimas y que iba a ser peor tratar de quitarle todo aquello de encima. Ni con un tiro de mulas, de los antiguos, que hubiera entrado hasta abajo. Pero lo que decía: ¿dónde no pasa una desgracia?

Y allí empezó a estropearse el pasodoble, mi querido don José María. Aquello fue.

No, no, a mí aquello no me llegó de rebote... Aquello no. Fue de otra manera.

Había un grandullón simpático, un Ulpiano Reyes, barrenero; yo lo conocía bastante y cantaba muy bien los fandangos por todos los estilos de esta parte: del Cerro; del Alosno; de Cabezas Rubias, *«Quita pena y da alegría — dicen que el agua del Dique»;* los de Valverde, ya usté sabe; por cierto, que de Valverde cantaba muy alto y muy bien uno que ya no he vuelto a escucharlo más y que no se me ha olvidado,

Ni Antonio El de la Pará,
que ni María Salinas
ni Antonio El de la Pará.
Desde que murió El Gatillo
nadie ha sabido cantá
de Valverde el fandanguillo,

que toda la gente de esa copla, hágase usté un cálculo, tenía que ser muy vieja, pero mucho más que nosotros. Como me acuerdo de otro fandango que cantaba el Reyes, de Riotinto y de política, que es la que le tiraba a él, claro, y que tampoco he vuelto yo a sentirlo, y decía:

Millones,
los soldaítos de España
están cayendo a millones
pa sacarle las castañas
al Conde de Romanones,

o sea, éste de cuando la guerra de Africa, que usté sabrá que por aquí, por Andalucía, pegó muchísimo.

Bueno, pues ese Ulpiano empezó a buscarme y a hacerse conmigo el encontradizo; venga hablarme de las instalaciones viejas, igual que si yo supiera o pudiera hacer algo por cambiarlas; de los mineros, los obreros y los braceros del campo, y de que no había derecho a tantas fincas vacías o de dos señores ni a muchas cosas. Y todo a raíz de lo del accidente, como si eso no pasara en cualquier sitio, Dios mío.

Desde luego, por allí hay un atraso grande y los extranjeros hacían y deshacían a su antojo. En todo. Me acuerdo que el maestro de escuela, don Alvaro, que era joven y de Sevilla, estuvo un tiempo con el disgusto de que por la parte de Riotinto había aparecido una rueda minera, como de una noria, grandísima y enterita, de la época de los romanos; bueno, pues los ingleses de las minas, venga: como quien no quiere la cosa, la cogieron y la mandaron a Londres a un museo, y allí está. Claro que si no llegan a llevársela, seguro que ya no quedaba de eso ni una astillita porque aquí nadie echaba cuenta, a qué nos vamos a engañar. Pero el hombre cogió el disgusto; el maestro decía que eso no pasa en ningún sitio, que las antigüedades de mérito ni tienen que perderse ni irse a otra nación, cosa que también es verdá. Y, desde luego, haber un atraso grande lo había. Sí. Figúrese usté que una tarde, en un pueblecillo de por allí cerca, vi que estaban pisando la aceituna como si fuera uva, con unos zapatones de madera que acababan a los pisadores sangrándoles los pies; yo nunca he visto una cosa igual. Ahora: eso también es como todo, un buen día llegan las prensas y las máquinas, y sanseacabó. Pero el Ulpiano venga. Y venga. Yo, ya ve usté, con lo claro que estaba enseñando la oreja, tardé un tiempo en percatarme de por dónde iba y de que lo del accidente no era más que un achaque y ya está.

Por fin, una noche me habló de una hermandá de mineros (él me dijo eso, *una hermandá),* que ya funcionaba en otras minas de por aquí y de toda España, y que no estaban ellos dispuestos a que los explota-

ran, decía. Ya entonces caí y dije: *¡Adiós, Ninon:* los comunistas, los socialistas o algo por el estilo!... Muy inteligente el Ulpiano; ¡uh!, muy listo. Me habló de que la hermandá no era nada malo, que estuviera yo seguro de eso; pero que, ya que ellos me tenían una confianza, aunque muchos o casi todos no fueran a misa ni a la iglesia, que no era cuestión de que yo anduviera contándoselo de momento a los civiles, ni a don Julio, ni al médico, por muy amigos míos que fueran.

—Bueno, ¿pero tú a qué me vienes con esto, hombre?

Me dice:

—Por qué iba a ser, porque nos fiamos de usté y nos hace falta quien nos entienda y nos ayude. Aunque no es na malo, hay que saber a quién se le habla.

—Sí, ¿pero a mí...? Bueno, ¿y qué es lo que queréis? ¿Estáis mal pagados? Porque yo creo que no. Ni aquí los mira nadie a ustedes por encima l'hombro. ¿Qué queréis entonces?

—Unas pocas de cosas—me dijo—. Y eso de los jornales también habría que hablarlo, don Pablo. Un dinero cogemos, sí; pero ¿qué parte de las ganancias? ¿Y quiénes son los que las sacan? Lo que no queremos es que se aprovechen de nosotros. Ni de nadie.

—Todos en esta vida no vamos a ser ni a tener lo mismo—le dije.

Claro: ya estaba yo con una idea mucho más hecha de la embajadita que traía aquel hombre.

—¿No?—dice—. Pues no lo sé. Por lo menos, no tenía que ser así.

—Pero ven acá, Ulpiano, escúchame. Más pobre que Cristo, nadie, y si no quieres, hasta no lo mires ya en la cosa religiosa, sino en su vida tal como fue. Ahora no se irán ustedes a meter en esos forcejeos y esos líos que tanta sangre han costado y cuestan por ahí. ¿Te falta a ti que comer, que vestirte; te falta para mantener a tus hijos? Yo estoy en que no, ya te he dicho, y en que a los demás que están trabajando aquí tampoco: el minero aquí lo gana bien. ¿El accidente? Si os habéis metido a este oficio, ya se sabe que es duro y que tiene sus peligros y sus cosas. Como todos. También ganáis más que otros.

El Ulpiano no me parecía muy conforme.

—Si aquello llega a estar en condiciones y bien, no pasa—me dijo.

Y yo salí por donde pude. Sin mentir, porque lo sentía:

—Con lo buena persona que eres tú y que sois todos ustedes, cargarse la cabeza con cuatro ideas y cuatro esparpuchos de fuera, de Rusia, de Inglaterra y de por ahí; hombre, cuando aquí estamos en España. Piensa en tu familia, piensa en lo que tienes y vive en paz y a gusto, que la avaricia rompe el saco.

Pasaron unos días y se me fue olvidando aquella conversación. Un domingo, al volver de una novillada aquí en Huelva con Adolfito

y con don Julio Radigué, que vinimos en su coche, el Ulpiano me estaba esperando en los escalones de la puerta de mi casa, sentado allí fuera con otro hombre. Me asusté un poco. El otro, según me contó Ulpiano, había venido de la mina del Perruná. La visita y la cara del de Perruná me impresionaron en seguida, porque me miraba con un retintín, una desconfianza y una antipatía aguantadas que no había más que ver. Les abrí la casa y tomaron conmigo café y un aguardientito con guindas; al ser domingo, Luisa, la mujer que me hacía los mandaos y la casa, me había dejado la comida hecha para calentármela, y yo les ofrecí, pero no por cumplir ni con la boca chica: sacando los platos.

—Bueno, ya me diréis ustedes.

—Don Pablo, sin rodeos; es lo de las otras noches, que nos ayude usté a hablar con los jefes o cualquier día lo hacemos nosotros por nuestra cuenta y vamos a la huelga si es preciso. De aquí a fin de año como mucho.

Imagínese usté la que me entró a mí por el cuerpo, don José María... ¿Qué?... No, no, ¿cómo iba yo a decirles más que lo que sentía? Chivarme no quería yo...

—Pero ¿qué estás diciendo? ¿Y para esto ha venido este hombre aquí a La Humosa? La verdá.

—El es de la hermandá esa.

—¡Pero qué hermandá ni hermandá; es qué yo no le veo pies ni cabeza a lo que me estáis diciendo!

El de Perruná, que me estaba pareciendo un sinvergüenza, se descargó con una risita y dice mirándome fijo a los ojos:

—¿Lo ves, Reyes? Y eso si no le da por irle mañana con lo nuestro a quien sea.

Ulpiano saltó antes que yo hablara:

—No, no; que él no hace eso. Que no. Aunque sea cura. Estará con nosotros o no; pero de traicionero, eso nada. Entonces qué, don Pablo, ¿va usté a echarnos esa mano o no?

Yo no sabía por dónde tirar.

—Déjame pensarlo. Vente mañana por la noche y lo hablaremos más despacio. Pásate por aquí de ocho y media a nueve.

A la otra noche me vinieron cinco. Llegaron por separado, dos y luego tres; el de Perruná se había ido a su mina en una camioneta por la mañana temprano y eso era ya un alivio, por lo de que a enemigo que huye, puente de plata, ¿no? Yo había estado loco todo el día. Paseándome solo por el campo y dándole veinte vueltas al asunto. Temiéndole al de Perruná. La que pudiera armar o habría ya armado. No podía creerme que a ese valle tan tranquilo y tan bonito, donde no había grandes necesidades, donde no circulaban publicaciones rojas ni inde-

centes ni nada, donde a nadie le faltaba un plato de comida ni un duro para gastárselo, y con todo lo que se llevaba pasado en España, estuvieran llegando las alteraciones y las cosas políticas, que tanto daño hacían, y que en esa parte de momento no bullían más que lejos, por los periódicos y en las charlas de los cafés. Me acuerdo como si fuera hoy del día que pasé tan malísimo esperando la noche, y de que era un día precioso, con un solecito que no apretaba y aquella Naturaleza, que hubieran hecho falta un Murillo o un don Pedro Antonio de Alarcón, las flores, los pájaros, los conejos saltando, esos pinares. Y yo nublao, preocupao, cómo iba a estar. Pero para mí solo, sin darle un cuarto al pregonero. Me fui sobre las siete al almacén, que el almacenero tenía puestas unas mesillas de madera y hacía un café riquísimo, de aquellos de maquinilla; rico-rico. O ese vino de La Palma, con las tapitas de esos perniles, y esos morcones, y ese jamón de Jabugo y de por allí... Bueno: estuve allí un rato con Adolfito y los de siempre, y les dije que me iba, que tenía que contestar unas cartas.

Ya en mi casa, entre aquellos cinco hombres sentados, callados, el Ulpiano fue al grano en seguida; pero hay que ver lo que son las cosas: me di cuenta corriendo de que no era él quien tenía vara alta en aquello, sino otro hombre, un tal Valentín, que hasta esa noche me había parecido el más infeliz del mundo.

Yo puse el parche antes:

—Lo que te dije anoche, Ulpiano, y se lo digo ahora a todos ustedes, que podéis meterse en una de espanto y que luego os vais a arrepentir.

—Eso es cosa nuestra, don Pablo. ¿Usté nos quiere ayudar o no? Usté aquí es amigo del Radigué y de medio mundo. Queremos hablar. Si no podemos hablar y no nos van dando lo que queremos, antes o después viene la huelga. Ya tenemos una lista de lo que queremos: aquí está, pero es para que usté se entere despacio. Usté, como si no la hubiera visto.

Y me dio un papel escrito con tinta y en cuatro dobleces. Grande. Me lo guardé en un bolsillo.

—Y por las malas, con las huelgas y todo eso, ¿qué ibais a sacar en limpio?—les dije—. ¿Qué? Lo que te he dicho: que no les pagan a ustedes mal, ¡que no! Si supierais los jornales que he visto yo pagar en el campo, por Aripe, por Medina... Y eso cuando hay trabajo, que igual no lo hay en muchos meses.

Ulpiano se puso nervioso:

—¡Si es lo mismo! : nos importa tó el mundo. Además que...

Entonces se metió Valentín, el que yo estaba notando cada vez más que era el que mandaba, y que me había parecido incapá de matar

un mosquito. Pero no habló como el de Perruná, sino como defendiéndome:

—El lo que se cree es que estamos divinamente—le explicó a los demás, y luego se volvió a mí—: No, don Pablo. Comer todos los días, sí, ¿y qué? No trabajamos en una seguridá; nuestros hijos no pueden estudiar si ellos quieren; los dineros, a la gente gorda de por aquí o de fuera. Y mucha miseria a la vista el día de mañana: lo comido por lo servido y la vida se quedó en el tajo. Además, don Pablo, no se crea usté que esto nuestro es ná más que de aquí. No, no. Es una cosa generá y así está España. Estamos hartos de que nos expriman.

El hombre hablaba con los ojos y la voz limpios, y yo pensé: *«Unos equivocados, están equivocados, envenenados. Por dónde habrá llegado aquí esto, Dios mío».*

—Bueno—les dije—, yo creo que estáis equivocados, pero voy a hablar con el señor Radigué. ¿Y qué le digo?

—Lo primero que tendría usté es que leer ese papel y convencerse de la razón; si no, mejor va a ser que no se meta. Y luego, si le parece de razón lo que queremos, que ellos lo vean a usté un poco de nuestra parte. Sin darles detalles, ya se los daremos nosotros. Pero no es lo mismo si vamos nosotros de sopetón, que si usté se lo dice y el jefe ve que de entrada nos aprecia y no le parece mal.

¡Vaya: que les preparara yo la cosa y le pusiera el *nihil obstat!*... Pero eso de amarrarlos corto... Esto que me dice usté de cortar por lo sano y denunciarlos, no sé. Eso tampoco... No... Usté no sabe, don José María, lo que me he roto la cabeza con aquello en todos estos años, tantos... Y una de las cosas que sigo no entendiendo, una cosa verdaderamente rara y curiosa, es que desde que terminó la conversación de aquella noche, que fue tal como se la acabo de contar, ya nunca me he podido acordar al detalle de nada de lo que se habló luego, sino de lo que pasó. Y mira que luego corrieron palabras de un lado y de otro. Pero lo mismo que le he dicho casi letra por letra lo que se habló la noche aquella, me sería imposible decirle, ni siquiera por encima, ni una frase ni un párrafo de todo lo que se habló después. ¿No es curioso? Imposible. Y es que creo que me hice un lío. Que en lo que esperaban de mí no les respondí ni a unos ni a otros, no. O que los nervios se lo llevaron todo por delante, yo qué sé.

Resumiendo: el papel ni tuve que leerlo, una miradita bastó y sobró para ver que allí estaba, más o menos, lo que me habían dicho, lo que ellos querían. Y que me pareció bien, sí; muy bien. Pero claro, siempre temiendo que allí hubiera otras cosas: el odio al rico, los anarquistas, las bombas; todo aquello...

Dos días se me fueron sin decidirme a hablar con don Julio (dos días que para mí se quedan). Al tercero, los hombres volvieron por la noche a casa; los mismos. Me dio fatiga y les dije una cosa por otra; les dije que había hablado ya con don Julio, que no siguieran porfiando con eso y que ya no podía decirle más, pero que por Dios me hicieran caso. Se fueron muy inquietos y aquella noche no pegué ojo.

Cuál no sería mi sorpresa cuando por la mañana me manda don Julio llamar a su despacho, y vi que me estaba metiendo los dedos a ver por dónde salía yo. ¡Angela María!... Primero cerró la puerta, cosa que él no hacía nunca, y encargó que no nos interrumpieran ni nos molestaran.

Empezó diciéndome que los tiempos se estaban poniendo revueltos y que era una lástima que por cuatro fanáticos fueran a pagarla cuarenta inocentes. Yo, con la mosca detrás de la oreja. Me dijo que el obrero pide, que nunca está conforme, que al mes iban a saltar con otras exigencias, y luego más y más; que él ya conocía eso, de Bélgica y de Inglaterra, y no quería que se nos fuera a echar encima aquí con lo bien que estábamos todos. Me convenció, como los otros, con lo suyo: lo mismo. Me dejó fumar tranquilo un ratito hablando de las cosas de siempre, y de pronto, como quien no dice nada, va y me pide que le contara lo que supiera, que no iba a pasar nada, y que lo hiciera incluso por el bien de todos, hasta de los que estaban enredando las cosas. Bueno, aquello era un dedal y todo se sabía al momento, todo; pero yo no sé cómo se enteró aquel hombre de que yo estaba metido en el asunto, porque lo que es venir a mi casa, a cualquier hora venían mineros y no mineros y quienes fueran. Le contesté que yo no sabía nada y me miró raro, serio. Traté de arreglarlo; le dije que sabía lo mismo que él, lo que se oía por ahí, que eran ellos, los mineros, no éste ni aquél. Porque en ese momento yo tenía presente el papelito y las caras de los hombres, y a Valentín, que habló como defendiéndome, y yo también estaba con ellos a pesar del de Perruná, aunque la cara y las manos del de Perruná también se me pasaban por la cabeza, también. Pero don Julio siguió mirándome raro.

Ay, don José María, cómo va usté a decirme eso otra vez, por Dios; pero cómo, por Dios; imagínese usté: si yo jamás en la vida me había metido ni me he metido en política, cómo iba yo a meterme así ni a entender bien aquello, por Dios; cómo salía yo de aquel problema ni iba a hacer esto que usté me dice, si no me venía a mí de hacerlo...

Don Julio no me despidió tan atento ni, sobre todo, tan cariñoso siempre. Pero ni con mucho. Y para qué decirle a usté cuando Valentín, a la noche, se me acerca solo y procurando que no lo vieran según volvía yo de tomar café, que no tenía ganas ni de salir, pero había ido porque

quería entretenerme, distraer la cabeza un rato. Y el Valentín me dice, pero me lo dijo bien, con un respeto, que no me estaba portando y que no tenía que engañar a nadie, ¡ni a ellos ni a don Julio! Me quedé de piedra con que supiera que yo no le había dicho al director que los hombres querían verlo y con que me hubiera cogido en el embuste; eso sí que no lo entendí ni lo voy a entender. ¿Cómo era posible...? El sabía que yo no era malo, me dijo luego el Valentín, y que tampoco lo había denunciado a él ni a nadie, pero que eso no era así, que había que dar la cara. *«Hay que dar la cara, don Pablo.»* De esas palabras sí me acuerdo y de que me las dijo ya yéndose. ¡No sabía nada aquel hombre, como sabían, además, que yo *también* estaba con ellos y que tirando de mí una chispita podían tenerme del todo! Pero eso mismo fue lo que volvió a asustarme. Eso y un recuerdo que me vino, como en las novelas: el poblachón del norte de Andalucía, casi en la raya de Despeñaperros y la Mancha, donde había estado yo tres años.

Un pueblo animado, grande, con buenos dineros del aceite y de las minas, y lo de siempre: diez ricos y el pordiosero a tiras, los del paro... Ayer me dijeron que, ahora y allí ya todo es muy distinto a lo de antes de la guerra, pero que en el fondo es lo mismo: que no hay repúblicas, ni Primos de Rivera, ni Francos, ni reyes que lo cambien, y todos dicen que lo van a hacer. Y yo allí, en la mina, en mi apuro, me acordaba de una revueltilla que hubo en aquel pueblo una mañana y cómo terminó, salieron perdiendo los que tenían que perder y de qué manera: el que escapó mejor fue con un palizón. Las cosas buenas también las veía, no es que se me fueran. Algunos de los fuertes se gastaban allí bien los cuartos en obras de caridá y de fomento, la Asociación Benéfica, por ejemplo, una cosita bien hecha, con su comedor, que yo hablé bien de ese comedor en los sermones porque valía la pena, y «El Ropero del Pobre» y «La Gota de Leche», en combinación con el Ayuntamiento. Todo eso eran obras buenas, claro que sí. Pero había salido de ellos mismos, nadie había ido a sacárselo por la fuerza: lo que dan, lo dan, y lo que no, no, porque es suyo y tienen la sartén por el mango, y siempre algunos mucho y otros en la necesidá, siempre.

Me vi a Valentín, a Ulpiano y a todos aquellos arrastrados y conducidos como los de la revueltilla, qué otra cosa les podía pasar a los infelices, y pensé en las mujeres, en los chiquillos, en la Casa Cuartel de Sevilla o de Huelva metiendo por allí en un rato a un camión de civiles o de guardias de Asalto. Yo maldiciendo la hora en que se fijaron en mí y me dieron su confianza.

Volví a mentirle a Valentín y hasta se me quebraba la voz, creo yo. Qué iba a decirle; me figuro: le diría que me dejara y se quedara en

paz, que no había nada que hacer y que, aunque no me dijeron nada, yo sabía que los otros tenían su fuerza y estaban preparados para lo que fuera. Le pedí por lo más sagrado que volvieran a pensarlo, que iba a ser su perdición y que no iban a sacar en limpio más que disgustos y ruina. Hasta se lo juré, don José María, hasta se lo juré con los nervios; me acordaba de lo otro y de que acababan de pasar cosas malas por Bilbao. Y por Asturias. Se lo juré y me creyó; ya al final el Valentín estaba, me parece a mí, con los mismos miedos que yo tenía y le estaba metiendo en el cuerpo. Así lo puse.

Dos o tres días después me fijé en que la pareja, la Guardia Civil, no me quitaba ojo con disimulo, ¡a cualquier hora!, y que el trato con todo el mundo, hasta con Adolfito y la mujer, ya no era el mismo; qué iba a serlo, eso lo nota cualquiera. Valentín desapareció un buen día de La Humosa; cobró hoy y se fue mañana. Y el miedo mío se lo pegó a los demás, a los otros cuatro y a los que fueran: lo supe luego y de casualidá. Pero eso sí: allí, en La Humosa, no pasó nada. Allí, no. No pasó ni cuando el desastre del Esperón, con muertos, heridos graves y un montón de apaleados y de presos. Aquello se corrió a muchas partes, y allí, nada. En La Humosa no pasó nada.

No me pasó más que a mí.

Sin decirme nadie esto ni aquello, se fueron enfriando y terminando las amistadas con unos y con otros, las atenciones... Quedó el respeto, pero qué hace uno con el respeto cuando está hecho a otras cosas.

Por eso me vine aquí, a Huelva, que son ya cuarenta y tres años los que llevo viviendo donde tiene usté su casa, ahí, en Seis de Julio, junto al Callejón de los Tumbados. Me vine porque veía que los altos, los bajos y los de en medio me trataban ya allí de cagalástima. Se acabaron el tute, los patos con gurumelos y las corridas por ahí en el «Ford» de don Julio, y aunque no hubiera habido nada de eso, el calor de la gente. Se terminó, don José María. Por eso me vine. Y tres veces que quise entrarles de lejos con la cosa a Adolfito, luego a don Julio y después a Ulpiano, los tres cambiaron de conversación, y Adolfito me dijo: *«Deje usté eso, padre»*, y yo, que ya iba a hablarle sin tapujos, le dije: *«Bueno»*. Qué le iba a decir.

Las mujeres sí seguían yendo a misa y a todo. Pero lo demás, allí, se me había muerto y yo, sin comerlo ni beberlo, era un muerto. ¿Sabe usté lo que pasó?: si me hubiera puesto en contra de uno o a favó de otros, quién sabe. Pero para los de arriba era ya el sospechoso, el que no habló en su momento lo que ellos creían que iba a hablarles. Y para los de abajo, un cobarde mentiroso, que se aprovechaba de los de arriba y que a sus niños les daba estampitas y a ellos buenas palabras, un

chiste y encarguitos indirectos de los patrones, en plan llorón, para que nadie se moviera.

Me vine, usté compréndame, y menos mal que aquí, en Huelva, volví a hallarme en mi ser poco a poco, que mi tiempo me costó, porque luego, también, la guerra. Ya allí era lo que le digo, un muerto. Con el del accidente, el único muerto de La Humosa.

FERNANDO QUIÑONES

María Auxiliadora, 5, 10.° piso
MADRID-20

EMILIA PARDO BAZAN Y LA REALIDAD OBRERA NOTAS SOBRE "LA TRIBUNA"

El triunfo de la Septembrina, como la llamó Valle-Inclán, permitió que salieran a la luz pública en toda España una serie de movimientos ideológicos más o menos revolucionarios, que se venían incubando durante todo el reinado de Isabel II, y de los que habían sido muestra palpable no sólo los levantamientos militares fracasados, sino también la actividad cada vez más pública de las juntas locales de oposición al régimen establecido. Como consecuencia de esta eclosión de movimientos largo tiempo reprimidos, se produjo en toda la vida cultural del país una intensa fermentación ideológica, que tiene su primera expresión en la notable cantidad de manifestos y proclamas que las juntas locales de las principales ciudades españolas publicaron y difundieron. Pero además de estas hojas volanderas y ocasionales, la prensa existente radicalizó sus posiciones políticas, al propio tiempo que adquiría nuevas técnicas, como la caricatura, para llegar más fácilmente al gran público. Por otro lado, el panorama de la prensa se amplifica al crearse nuevas publicaciones de varios tipos, que vienen a contribuir con renovados bríos a la polémica central del momento: la de la forma que debe adoptar el nuevo régimen surgido de la revolución [1].

La novela que vamos a comentar—publicada por primera vez en 1882—tiene un gran interés como muestra de lo que fue en provincias, y a nivel obrero, esta eclosión de ideologías republicanas y federalistas. El título de la obra es, en una primera aproximación, el símbolo de toda la realidad del país: España es una inmensa tribuna. Y dentro de la novela ocurre también que la discusión política ocupa un importantísimo lugar, y no menor lo adquiere una prensa que aparece pintada con rasgos negativos, pero a la que doña Emilia atribuye una esencial importancia en la creación y propagación de los ideales federalistas.

Marineda o La Coruña era un campo ideal de observación, ya que contaba con un pequeño elemento oficial; un proletariado industrial,

---

[1] *Vid.* sobre estos temas: *Juntas revolucionarias, manifiestos y proclamas de 1868,* sel. de Valeriano Bozal. Edicusa, Madrid, 1968. IRIS M. ZAVALA: «La prensa ante la revolución de 1868», en *Románticos y socialistas. Prensa española del siglo XIX.* Edit. Siglo XXI, Madrid, 1972, páginas 179-205.

representado por la fábrica de tabacos, y un campesinado circundante. Por otra parte, al situarse la novela en una zona tan individualizada dentro de España como Galicia, aparecen situadas en un contexto oportuno las ideas federalistas, que tanto vigor alcanzaron a partir del triunfo de la revolución del 68. Este tiempo que abarca el relato, de 1868 a 1873, es además fundamental para el desarrollo del movimiento obrero español. Como dice A. Jutglar: «Se trata de una etapa crucial, cuyos pormenores y trayectoria global encierran la clave fundamental de las orientaciones del obrerismo hispano» [2].

En realidad, doña Emilia se dio cuenta de que la Septembrina, en todos los campos de la cultura, significaba una división, trazaba un antes y un después. Lo mismo sucedió en el desarrollo de la novela española: «... la vida de la novela contemporánea española puede ya dividirse en dos épocas distintas: la del reinado de Isabel II y la que empezó con la revolución de septiembre» [3].

Las tradicionalmente quietas aguas en la superficie de la vida española, se vieron agitadas; los escritores perdieron pie firme y se vieron envueltos por una realidad conflictiva, que tenían que estudiar. En cierto sentido, las nuevas corrientes literarias, simbolizadas ante todo por el naturalismo francés, venían a responder a una necesidad que era sentida como acuciante. No es de extrañar que estas palabras (estudio, observación de la realidad) vengan a ser uno de los motivos más repetidos en la serie de artículos que, por las mismas fechas de *La Tribuna,* empieza a publicar la Pardo Bazán, y que luego reunirá con el título más periodístico que acertado de *La cuestión palpitante.* La preocupación teórica y su actividad de novelista coinciden, porque si aquellas páginas críticas son una petición de que olvidando «la perniciosa herejía de negar la libertad humana», el novelista se vuelva hacia la realidad social, aplicándole los mismos criterios de observación desinteresada y de método experimental que caracterizan a las ciencias positivas, lo mismo, en un plano práctico, pretende hacer la Pardo Bazán en *La Tribuna.*

Si la autora gallega visita la fábrica de tabacos de su ciudad natal, traba contacto con sus obreras y las describe en su novela es porque se da cuenta de que tiene que analizar lo que ella llama «nuestras últimas capas sociales», hasta entonces tenidas como puro tema folklórico. Piensa que después de septiembre del 68, la novela no puede ser ya un mero producto de la fantasía, sino que necesita como base un exacto conocimiento de la realidad de un país que se ha visto trastocada en

[2] A. Jutglar: *Ideologías y clases en la España contemporánea. I. 1808-1874.* Edicusa, Madrid, 1968, pág. 248.

[3] E. P. B.: *La cuestión palpitante,* ed. Carmen Bravo Villasante. Anaya, Salamanca, 1966, página 161. Sobre el tema puede verse: Juan López Morillas: «La revolución de septiembre y la novela española», *Revista de Occidente,* Madrid, octubre de 1968, págs. 94-115, que lamentablemente no trata de la novela que nos ocupa.

pocas horas. Decía en el prólogo a *Un viaje de novios:* «... la novela ha dejado de ser mero entretenimiento, a modo de engañar gratamente unas cuantas horas, ascendiendo a estudio social, psicológico, histórico, pero al cabo estudio. Dedúcese de aquí... que no son menos necesarios al novelista que las galas de la fantasía, la observación y el análisis».

Un hecho político sería el responsable de que la novelista gallega se sintiera obligada a conocer de cerca unos grupos sociales que tan decisiva, aunque efímera, influencia habían tenido en unos años de la vida nacional.

A todo esto, y a efectos de comprender el talante con que la autora presenta los hechos, debe añadirse una cuestión personal: cuando suceden aquellos acontecimientos políticos tenía solamente nuestra autora diecisiete años y acaba de abandonar su casa, pues ha contraído matrimonio. Una mujer joven, receptiva y, sin duda, inteligente tenía que vivir con gran interés y cierta ansiedad los acontecimientos políticos y motines sociales provocados por la Septembrina, ansiedad a la que contribuirían las ideologías conservadoras profesadas en su entorno familiar. Y aunque ahora no sea el momento de detenernos en el terreno de las opiniones políticas de la condesa, tema necesitado de estudio, a los efectos actuales basta con señalar que, en principio, la ideología de la escritora coruñesa coincidía con el pensamiento más conservador, del que, en parte, fue apartándose a lo largo de su vida. Una conmoción popular, que traía consigo la derrocación de la monarquía y el triunfo callejero de las masas populares, a la fuerza tenía que ser vista con profundo recelo por doña Emilia. Como veremos más tarde, la presentación de los hechos novelescos se resentirá de este *parti pris* inicial.

Como sucede en otras de sus más importantes novelas, doña Emilia transforma en relato aparentemente objetivo unos hechos vividos y que seguramente fueron observados desde una posición si no totalmente negativa, al menos, llena de gran desconfianza. Recordemos que en *Un viaje de novios* había utilizado la autora su experiencia personal en el balneario de Vichy, o que en *El cisne de Vilamorta,* la recepción como huésped privilegiado que se hace del protagonista es seguramente una transferencia a otra persona imaginaria de los agasajos y afecto con que era recibida doña Emilia en las tierras carballinesas. A pesar de la gran preocupación que los naturalistas del siglo XIX mostraron por mantener una postura fría y objetiva, toda la obra de la Pardo Bazán está traspasada por un cálido autobiografismo: sus novelas están llenas de acontecimientos, estimaciones, ideales de clase, que pueden ser trasunto de hechos reales de la vida de Emilia Pardo Bazán.

Es, por tanto, una experiencia personal provocada por una situación política, sentida como amenazadora y conflictiva, lo que lleva a

doña Emilia a estudiar una clase social: la de las obreras de la fábrica de tabacos de La Coruña, denominada también con el mismo título de la novela. (Triple repetición de un nombre que responde al deseo de englobar en un solo símbolo a un país, una entidad fabril y una persona.)

Doña Emilia quiso estudiar una clase social a la que no estaba unida ni por su nacimiento ni por su vida social y que, en cierta medida, se le presentaba como lo absolutamente otro, como ajeno del todo a sus modos tradicionales de vida.

Pero no nos engañemos; no es un interés político el que mueve a nuestra autora gallega, el motivo que le lleva a retratar esas clases proletarias no es fundamentalmente la protesta por una situación injusta o el análisis de una estructura social en sus relaciones de clase. No; su interés es más bien costumbrista y moral; se trata de ver cómo se comportan—según un código ético muy tradicional—las clases obreras. En el incipiente desarrollo industrial español, el tema de la vida obrera era novedoso y atractivo, propicio para un estudio de costumbres; mucho más en cuanto que la figura de la cigarrera ya había sido repetidamente pintada, como personaje castizo y populachero, por los escritores de la primera mitad del siglo [4]. Pero lo que diferencia claramente esta novela de la amable visión costumbrista es (dejando aparte el hecho evidente de la mayor complejidad temática y argumental) que la figura de la cigarrera no aparece aislada, sino que se la incluye en un contorno social y en un momento histórico determinado.

En el prólogo de la obra, doña Emilia señalaba que «aspiraba a retratar el aspecto pintoresco y característico de una capa social...» (II, 103). Frase que recuerda lo que decía su admirado Edmond de Goncourt: «le peuple, la canaille, si vous voulez, a pour moi l'attrait des populations inconnues et non découvertes, quelque chose de l'exotique que les voyageurs vont chercher» [5]. Y también a *La Tribuna* se le podrían aplicar las palabras con que Erich Auerbach comenta las que acabamos de citar: «hasta ese punto podían (los hermanos Goncourt) comprender el pueblo, pero no más allá, por lo cual se le escapa todo lo funcionalmente esencial (...), su puesto (el del proletariado) dentro de la sociedad moderna, los movimientos políticos, sociales y morales que viven en él y apuntan al futuro».

Las reivindicaciones de clase y la cuestión esencial de la propiedad son dejadas un poco al margen (y de ello es indicio el que se escoja

[4] *Vid.*, por ejemplo, el artículo que ANTONIO FLORES dedicó a la figura de la cigarrera en «Los españoles pintados por sí mismos». Puede verse en *Costumbristas españoles. Siglos XVII al XX.* Selección de Evaristo Correa Calderón. Aguilar, Madrid, tomo I, pág. 1312.

[5] Citado por ERICH AUERBACH: *Mimesis: la realidad en la literatura.* F. C. E., México, 1950, página 468.

una fábrica peculiar, perteneciente a un monopolio estatal), pues lo que verdaderamente interesa a la autora es el estado moral del bajo pueblo, sus buenas o malas costumbres. En *La cuestión palpitante (ed. cit.,* página 182) deja doña Emilia, en un aparte, traslucir sus preocupaciones novelísticas del momento: «acá, los que estudiamos el pueblo, no ya en las aldeas, no en las comarcas montañosas, que gozan fama de morigeradas costumbres, sino en un centro obrero y fabril, notamos—sin pecar de optimistas—que, a Dios gracias, nuestras últimas capas sociales se diferencian bastante de las que pintan los Goncourt y Zola». Y cuando en el prólogo que precede a la novela hace la autora una especie de balance de la situación de la clase obrera que ha analizado, insiste en las cualidades morales individuales más que en los rasgos que podían configurar una conciencia de clase: «el método de análisis implacable que nos impone el arte moderno me ayudó a comprobar el calor de corazón, la generosidad viva, la caridad inagotable y fácil, la religiosidad sincera, el recto sentir en que abunda nuestro pueblo...» [6]. No hace falta señalar el contraste llamativo entre los métodos de análisis implacables y las comprobaciones—tan subjetivas—resultantes. Pero no dice nada, como se ve, del papel del obrero dentro de la sociedad, de su grado de formación cultural y de los responsables de ello, ni del vedado acceso a la propiedad de una clase explotada.

Pero hay que reconocer que, con todas estas limitaciones, la Pardo Bazán tiene el mérito de haberse ocupado de la clase obrera en un momento en que, como tal clase, sólo aparecía en el folletín, por entonces uno de los mayores difusores de la ideología revolucionaria.

Y es verdad que la historia de la guapa cigarrera Amparo tiene algo de folletinesco y, como mujer engañada por un individuo de clase superior, es digna hermana de algunos personajes de Ayguals de Izco. Recordemos brevemente la historia: se trata de una chica animosa, hija de un barquillero y de una obrera de la fábrica de tabacos, obrera ella a su vez, que se enamora de un teniente, hijo de comerciantes adinerados de La Coruña. Amparo ha puesto todo su entusiasmo en la república federal, que traerá como consecuencia—ella no lo duda ni un momento—la igualación total de las clases. Esa es la solución del problema político del país, que al mismo tiempo llevará implícito el arreglo de sus cuitas personales, ya que—al ser todos iguales—Amparo podrá casarse con un hombre de clase social muy superior a la suya. Pero estos ideales caen por tierra; el triunfo de la república federal coincide con

[6] Emilia Pardo Bazán: *Obras completas (Novelas y cuentos)*. Aguilar, Madrid, 1956, pág. 103 del II tomo. Todas las citas de novelas que haga a continuación remitirán a esta edición, citando primero el tomo y luego la página.

el más triste de su vida, cuando, después de haberse visto rechazada por el teniente, da a luz un hijo.

A la autora, lo que más le interesa es el aspecto visible del problema moral, el «caso» de la chica soltera que acaba con hijo y sin novio. Y le interesa también la enseñanza indirecta que de todo ello podría desprenderse: no hay que confiar en los casamientos entre hombre y mujer pertenecientes a clases sociales distintas, lección muy del siglo XIX y que ya la Pardo Bazán había ilustrado con otra fábula moral, la que relata *Un viaje de novios,* y que volverá a tratar en la novela corta: *Morriña.* O dicho de otro modo: es ingenuo pensar en una rápida alteración de las estructuras sociales.

Amparo reunía las condiciones necesarias para ser protagonista de esta novela, ya que, como mujer, sufría, al fin del relato, el castigo moral de haberse hecho falsas ilusiones, y, por otro lado, como obrera de la fábrica, le servía a la Pardo Bazán para mostrar la situación moral de una clase.

Además, hay en doña Emilia (y ello deberá señalarse a la hora de confeccionar como una especie de tipología general o de estructura de base de los relatos de la autora gallega) una clara preferencia por mujeres que sufren una situación triste o afrentosa, generalmente por culpa de varón. Sin pretender ser exhaustivos, se podrían citar aquí algunos de los casos más relevantes: La infeliz protagonista de *Un viaje de novios,* casada con un hombre enfermo, física y moralmente, injustamente tratada por su marido. O la pobre maestra de *El cisne de Vilamorta,* arruinada por mantener a un poetastro local que acabará abandonándola. Y ¿quién no recuerda a Nucha, la infeliz dueña de los Pazos de Ulloa, sometida a vergonzosa situación y a un malestar moral, que acabará produciéndole la muerte? Pero la figura más trágica es, sin duda, la criada de *Morriña,* víctima de la inconsciencia y de los prejuicios sociales de la familia a la que sirve. Y podrían añadirse más ejemplos de figuras principales o secundarias de *Una cristiana,* de *La sirena negra,* etc., para probar cumplidamente que este tema de la mujer que sufre—directa o indirectamente—por culpa del hombre se repite con frecuencia en la novelística de Pardo Bazán. Quizá haya aquí una transferencia a las estructuras narrativas de ideas—el lugar secundario que ocupa injustamente la mujer en la sociedad—y de vivencias—¿cómo fue el matrimonio de doña Emilia?—íntimas de la autora gallega. De ahí que en todas las novelas que acabamos de citar sea perceptible cierta simpatía, casi me atrevería a decir cierto lirismo, en la presentación de estos casos trágicos de mujeres baqueteadas por la vida, pero que mantienen generalmente una posición moral de más quilates que la de sus compañeros de turno.

Sin embargo, no debe pensarse, tampoco en este aspecto, en una autora revolucionaria, cuyas ideas sobre el papel de la mujer en la sociedad sean radicalmente nuevas sobre su tiempo. Sí insiste en la necesidad de la educación femenina—gran tema de su obra y de su labor editorial—, pero no en una transformación absoluta de la estructura social. Aquello se ve al criticar la vaciedad de las charlas que mantienen las jóvenes burguesas:

> «... hablando de cosas superficiales no les faltaba cierta charla vivaz, semejante al trinar del jilguero; pero apenas se tocaban asuntos serios, creíase obligada por su papel de niña elegante y casadera a encogerse de hombros, hacer cuatro dengues y mudar de conversación».

En este sentido, Amparo forma un contraste positivo con esta situación de desinterés, ya que tiene una gran preocupación política y, al menos, lee con interés todos los periódicos que caen en sus manos.

Y ello es lo que hace la importancia de esta historia sentimental y folletinesca (uno de los tipos preferidos por el folletín era el de la chica de baja extracción, pero guapa y de grandes cualidades morales —la flor en el arroyo—, engañada por el señorito), es que se la hace paralela de unos acontecimientos políticos y se la ambienta en un fondo social, en parte, inédito: el que representa la fábrica. Por ello no se trata sólo de la historia individual de un personaje, es toda ella un síntoma y una enseñanza.

Para poner de relieve este paralelismo entre la situación personal y la política se hace que todas las etapas de la vida sentimental de la protagonista—principio de sus amoríos, auge, abandono, parto—se correspondan con momentos significativos de la vida local, hasta culminar con el triunfo final de la república. Por eso la Pardo Bazán insiste repetidamente en las esperanzas que el pueblo pone en el nuevo régimen, esperanzas que alcanzan a todos los aspectos de la vida. La lucha de Amparo por la república es también una lucha por su felicidad personal y por la posibilidad de contraer matrimonio con un Sobrado, un hombre rico. Así es un *leitmotiv* en las conversaciones de Amparo con sus compañeras de fábrica, a partir del momento en que comienzan sus relaciones con el teniente Sobrado, la afirmación de que la república va a traer la solución de las divisiones de clase:

«¡Casarse! —dice—. Y ¿por qué no? ¿No éramos todos iguales desde la revolución acá? ¿No era soberano el pueblo?» (II, 177).

Y un poco más adelante vuelve a insistir *La Tribuna* sobre estas reflexiones que unen el tema político con el problema matrimonial:

> «Hoy en día no estamos en tiempos de ser los hombres desiguales... Hoy todos somos uno...» (II, 179).

La autora, aunque con una leve sonrisa escéptica, reproduce con acierto la fermentación ideológica que produjo la revolución de 1868. Los manifiestos y proclamas, a que hemos aludido al principio de este artículo, insistían fundamentalmente en este aspecto de la igualdad. Decía, por ejemplo, la junta revolucionaria de la provincia de Valencia: «premio al trabajo, igualdad de derechos, justicia en todo y para todo: tal es el lema de nuestra santa revolución» [7].

Pero esta revolución sólo había sido un principio; la mayoría de las obreras de la fábrica de tabacos de La Coruña esperaban con ansiedad—y Amparo, con sus fuerzas personales, luchaba por ello—la república federal.

Esas esperanzas de igualdad (que harán posible su matrimonio desigual) se producen con la llegada del rey Amadeo, campechano y popular, pero tendrán su fundamento auténtico cuando triunfe «la federal»:

«En la actualidad—dice Amparo—, para más hay el aquel de que las clases son iguales; ese rey que trajeron dicen que da la mano a todo el mundo (...), y si viene la federal, entonces...» (II, 162).

Estas citas, escogidas entre otras más, que aparecen diseminadas a lo largo de la novela, muestran la preocupación de la autora por ligar la preocupación política de la protagonista con sus ansias de igualarse a la familia de su novio. El título del capítulo final de la novela es, por tanto, una ironía de doña Emilia: «¡Por fin llegó!», que en un primer sentido se refiere al triunfo de la república, y en un segundo —más profunda y tristemente personal—a la llegada del hijo espúreo; no sólo no se ha producido la tan proclamada unidad de las clases, sino que el abuso de la clase obrera, aquí representada por Amparo, se produce en el momento mismo del triunfo.

La moraleja política del relato (que podríamos resumir diciendo que no se puede confiar en un régimen político que se desconoce) viene a condensarse, pues, en este capítulo final, cuando coinciden la situación alegre de la llegada del nuevo régimen, recibido con gran jolgorio popular, con el momento más triste y álgido de la vida de la protagonista.

Esta preocupación política aparece afirmada por la Pardo Bazán en el prólogo de su novela. En él defendía a su obra de la imputación de que hubiera querido hacer con ella una sátira política. «Al escribir *La Tribuna* no quise hacer sátira política» (II, 103). Ello iría en realidad con el principio de objetividad y de observación científica propugnada por el naturalismo. La enseñanza, el propósito docente, entró en la novela casi a pesar de la autora, según viene a decirnos como excusa.

---

[7] Edición citada de V. BOZAL, pág. 86.

«Porque no necesité agrupar sucesos, ni violentar sus consecuencias, ni desviarme de la realidad concreta y positiva para tropezar con pruebas de que es absurdo el que un pueblo cifre sus esperanzas de redención y ventura en formas de gobierno que desconoce y a los cuales por lo mismo atribuye prodigiosas virtudes y maravillosos efectos» (II, 103).

Tesis, como se ve, completamente conservadora; no hace falta decir que si sólo se confiase en los regímenes políticos previamente conocidos, no habría nunca la menor posibilidad de cambio. Pero no se trata de discutir aquí una forma de pensar ya caduca, sino de mostrar cómo toda una ideología conservadora subyace—lastrándola—a esta construcción literaria de la condesa gallega. Y que el final trágico de Amparo, la protagonista, a la fuerza debía ser trágico, para castigar el error de haber entregado su tiempo y su ilusión a una causa política que, al parecer de la autora, era errónea e ingenua.

Sin embargo, y dada esa preocupación por reproducir fielmente la realidad que caracteriza a los novelistas de su escuela, la autora pinta fielmente el entusiasmo que los medios obreros sienten por la república federal. Pero la autora no comulga con él ni tampoco piensa que este de la popularidad sea un valor político, y para anularlo como tal, la novelista se complace en pintar la ignorancia de la clase obrera, su falta de discernimiento para juzgar los asuntos nacionales, la poca autenticidad de sus opiniones. Doña Emilia dedica todo un capítulo a una lectura en la fábrica de un periódico local y juega con los malentendidos de las obreras, las confusiones de épocas y lugares, las faltas gramaticales, los vulgarismos, para darnos a entender claramente que poco valor pueden tener las opiniones de quienes tan mal discurren. Irónicamente titula el capítulo: «Estudios históricos y políticos» (II, 125). La importancia que en la novela se da a la lectura de los periódicos parece insinuar, e incluso la autora lo afirma tajantemente en algún momento, que la única razón de la popularidad que había en toda España por la república federal era la manipulación de una prensa, que aparece pintada con rasgos totalmente negativos.

En estos casos, la pintura de la Pardo Bazán está más cerca de la sátira que de la reproducción literal de la realidad, propugnada en el prólogo. Por estos datos quizá haya que dar la razón a *Clarín,* cuando acusaba a nuestra autora de haber tratado la revolución de manera cómica. Era difícil que doña Emilia, por sus condiciones familiares y de educación, pudiera comprender aquel movimiento político, que tanto entusiasmo popular provocó en toda España.

Por el contrario, me parece, por lo menos, discutible la afirmación de José A. Balseiro: «Reconozcamos que si sus simpatías no están con

la revolución—de cuyas promesas y paladines locales se burla muy veladamente, sin satirizarlos, con indirecto y artístico buen tono—jamás la vemos tomar partido»[8].

Quizá fuese ésa su pretensión, pero sus burlas, lejos de ser veladas, son bien patentes cuando habla de los periodistas revolucionarios, de los propagandistas en los mítines, del público que va a esperar a los enviados de la federación asturiana o de las mismas obreras de la fábrica cuando opinan de asuntos políticos.

Por ello toda la visión de estos episodios históricos es completamente negativa y quizá la parte menos conseguida de la novela. Algunas frases carecen incluso de la inteligencia que la Pardo Bazán demostró tantas veces: «la república federal no se le hubiera ocurrido a nadie para España si Phoudom no escribe un libro sobre el principio federativo y si Pi no lo traduce y comenta» (II, 123).

La Pardo Bazán tiene una concepción elitista de la política; no importa en exceso la participación del pueblo ni las reivindicaciones del elemento obrero. Más que eso importa la acción, el gobierno eficaz que deben ejercer los sabios y los entendidos. De ahí que en algunas ocasiones[9] propugne un sistema de voto en el que la opinión de las gentes famosas por su saber o su dinero invertido en empresas valga mucho más—en número de votos—que la de un gañán o un obrero. No daba la Pardo excesiva importancia a los medios, quería hechos, realizaciones prácticas en la industria, la agricultura, la educación, con una postura que al final acabaría estando cercana a la del Costa derechista, que ha dibujado el profesor Tierno Galván. La verdad es que en este momento, y en esta novela concreta, no se da cuenta de que la república era la oportunidad mayor que se había presentado desde hacía mucho tiempo para las reivindicaciones populares (otra cuestión distinta, y en la que nuestra autora no entra, es que tales perspectivas se vieron pronto defraudadas).

Pero si la autora no supo ver las implicaciones políticas de la existencia obrera, sí estudió con devoción y pintó muchas veces con acierto los aspectos más visibles de este tipo de vida, para ella entonces novedoso. Y en este sentido sí que podemos llamar a nuestra autora naturalista, en el sentido que a esta palabra dan algunos críticos marxistas (Lukacs, Goldmann, etc.): como descriptora de los hechos aislados, puramente fenoménicos, sin revelar sus conexiones profundas ni sus implicaciones políticas.

---

[8] José A. Balseiro: *Novelistas españoles modernos*. The Mac Millan Company, New York, 1933, página 272.

[9] *Vid.*, por ejemplo, E. P. B.: «Con una alemana», en *Nuevo Teatro Crítico*, febrero 1891, número 2, págs. 54-67.

Doña Emilia vivió el ambiente de la fábrica. En los «apuntes» autobiográficos que publicó precediendo a la primera edición de *Los Pazos de Ulloa* (y que no han sido reproducidos en la edición de Aguilar de *Obras completas)* recuerda que pasó un mes observando el trabajo de los obreros en la fábrica de tabacos coruñesa. Gracias a ello pudo conocer bien algunos de sus rasgos negativos:

a) La falta de condiciones higiénicas:

> «... los talleres, donde la atmósfera estaba saturada de olor ingrato y herbáceo del virginia humedecido y de la hoja medio verde, mezclado con las emanaciones de tanto cuerpo humano, y con el fétido olor de las letrinas próximas» (II, 118).

b) La falta de seguridad en el trabajo:

> «Cada dos hombres tenían ante sí una mesa o tablero, y mientras el uno, saltando con rapidez, subía y bajaba la cuchilla picando la hoja, el otro, con los brazos enterrados en el tabaco, lo revolvía para que el ya picado fuese deslizándose y quedase sólo en la mesa el entero, operación que requería gran agilidad y tino, porque era fácil que, al caer la cuchilla, segase los dedos o la mano que encontrara a su alcance» (II, 149).

c) El método del destajo que agota al obrero:

> «Como se trabajaba a destajo, los picadores no se daban punto de reposo», y que provoca la depauperación física:
> «... corría el sudor de todos los poros de su miserable cuerpo y la ligereza del traje y violencia de las actitudes patetizaban la delgadez de sus miembros, el hundimiento del jadeante esternón, la pobreza de las garrosas canillas, el térreo color de las consumidas carnes» (II, 150). Las descripciones de la Pardo Bazán llegan a adquirir, en ciertos momentos, «hasta negro color de infierno dantesco», como dice Baquero Goyanes [10].

Pero también sabe ver, ocasionalmente, los aspectos positivos de la solidaridad obrera: «pero no tardó (Amparo) en encariñarse con la fábrica, en sentir ese orgullo y apego inexplicables que infunden la colectividad y la asociación: la fraternidad del trabajo». (Aunque hay que señalar el significativo adjetivo que le añade la autora: inexplicable. Nada extraño, cuando en otro momento dice, cediendo a sus prejuicios de clase: «la explotación del hombre por el hombre tomaba carácter despiadado y feroz, según suele acontecer cuando se ejerce de pobre a pobre» [II, 130].)

También sabe señalar la diferencia que hay entre la gente del campo y de la ciudad: la clase obrera que procede de La Coruña es política-

[10] Mariano Baquero Goyanes: «La novela naturalista española: Emilia Pardo Bazán», *Anales de la Universidad de Murcia*, vol. XIII, núm. 2, 1954-5, pág. 560.

mente más avanzada («... en la fábrica observaba Amparo que las aldeanas eran las menos federales [...] algunas tenían sus puntas y ribetes de reaccionarias y, en conjunto, todas profesaban el pesimismo fatalista del labrador») y tiene, como lo demuestra en el momento de la huelga, un gran sentido de sus reivindicaciones, aunque sean éstas inmediatas.

Estas características de observación atenta y de perspectiva en lo esencial se dan también al pintar los barrios obreros que la Pardo Bazán describe, aunque con menor detallismo que los centrados en la fábrica. En ellos señala lo más característico, etimológicamente, del proletariado: la abundancia de descendencia:

> «Lo más característico del barrio eran los chiquillos. De cada casucha, baja y roma, al lucir el sol en el horizonte salía una tribu, una pollada, un hormiguero de ángeles» (II, 170). (Señalemos, al pasar—y aunque no sea pertinente a nuestros efectos actuales—, una característica de estilo propia de la Pardo Bazán, ese contraste entre la imagen realista, casi peyorativa—pollada, hormiguero—y el sustantivo embellecedor—ángeles—. Es ejemplo que se repite con frecuencia.)

Y también señala la autora, a nivel de barriada, los aspectos positivos de la solidaridad obrera:

> «Reinaba en el barrio cierta confianza, una especie de compadrazgo perpetuo, un comunismo amable» (II, 171).

Tampoco podía ser ajena la novelista a uno de los aspectos que más le interesaba: el de la promoción de la mujer. Tiene que ver con mirada favorable ese ascenso de la mujer en la sociedad y su independencia por medio del trabajo. (Este tema de la posición social femenina será uno de los centrales de dos de sus novelas posteriores: *Una cristiana* y *La prueba*. Allí, como en todo, adoptará doña Emilia una posición de justo medio, de centrismo, entre la mujer emancipada, significada por una extranjera, y la mujer burguesa que no sabe salir del ambiente hogareño y se ahoga en una educación banal). En este aspecto, el contraste que presenta entre la burguesía de Marineda y las cigarreras no puede ser más significativo. Presenta a aquéllas como seres decorativos, que no saben ni de política ni de nada, y, lo que es peor, que no sieten por esos aspectos de la vida el menor interés. Su único problema es el de la búsqueda de marido; en cierto momento de la obra dice claramente doña Emilia:

> «Hoy por hoy, existe entre la mujer de la clase media y la del pueblo español este abismo profundo: la del pueblo tiene la noción de que debe ganar su vida; la burguesa cree que ha de sostenerla exclusivamente el

trabajo del hombre. De aquí se origina en la burguesa mayor dependencia, menos originalidad y espontaneidad.»

Nos muestra, pues, esta novela una serie de aspectos positivos de la sociedad de su tiempo: para reproducirlos utiliza la Pardo Bazán un naturalismo mitigado, de índole puramente formal. Rechazando el determinismo característico de la escuela francesa, adopta aquellos aspectos que más le favorecían para su objetivo actual, así la documentación antes de escribir, las prolijas descripciones, la primacía del dato físico (lo que lleva a Baquero Goyanes a hablar de fisiología socializada) y, sobre todo, la reproducción de aquellos aspectos de la realidad que cierto romanticismo había proscrito por no interesante. Sobre todo—y en este caso concreto—el trabajo fabril tan poco propicio para la idealización o el costumbrismo.

En estos aspectos es donde están las mayores virtudes de *La Tribuna.* Ya que los valores más importantes de la Parzo Bazán no son ni la profundización en los planteamientos de sus novelas, ni el conocimiento de las líneas de evolución de una sociedad determinada, sino la descripción de los aspectos más visibles: el color, el movimiento, la vida.

Pero aquellos aspectos que requerían una mayor amplitud de visión (las reivindicaciones políticas, la necesidad de cultura de la clase obrera, las razones del entusiasmo popular por la revolución del 68 y la república federal, la importancia del proletariado en el conjunto de aquella sociedad, etc.), todo esto se le escapa. Como dice Víctor Fuentes en un interesante artículo:

«En la actualidad, el idealismo de *La Tribuna,* la moraleja que la autora pretende sacar de ella, se nos revela como caduca ideología conservadora, mientras que su naturaleza hace de ella un valioso documento de las condiciones de la vida y de las aspiraciones de la clase obrera en el período 1868-1873» [11].

Esa ideología conservadora es también la causa profunda de que el folletinesco argumento de la madre soltera traicionada por el apuesto militar no logre mostrar las relaciones verdaderas entre las clases y se quede en un plano más bien superficial y anecdótico.

Quizá también la elección del argumento condicione la falta de coordinación, de unidad artística que, a veces, se deja sentir en el triple simbolismo de la novela. Ya hemos señalado cómo el nombre de la fábrica es el mismo de la protagonista. Y que una y otra y, en general, todo el país se han dejado arrastrar por la marea oratoria, que ha convertido todo en una inmensa tribuna. Por otra parte, la vida de Amparo

[11] Víctor Fuentes: «La aparición del proletariado en la novelística española: sobre *La Tribuna* de Emilia Pardo Bazán», en *Grial,* núm. 31, enero-febrero-marzo 1971, págs. 90-94.

se va haciendo paralelamente a los más importantes hechos que se escalonan desde septiembre de 1868 hasta la proclamación de la primera República. Su novio, frustrado marido (al menos en esta novela), es militar, como queriendo resaltar también la participación importante que el ejército tuvo en los avatares políticos del siglo pasado. Todo parece, pues, enlazado para crear en la novela un complejo símbolo de toda la vida del país, lo que le lleva a decir a la autora que la fábrica es «la fiel imagen abreviada de la nación española» (II, 133). Pero para que este simbolismo total hubiera sido plenamente eficaz artísticamente hubiera hecho falta que se nos mostrase más vivamente el elemento conservador del país que frustraba una ilusión. Así el panorama hubiera sido más completo.

JOSE SANCHEZ REBOREDO

Instituto Nacional Arzobispo Gelmírez
SANTIAGO DE COMPOSTELA

CARMEN MARTIN GAITE: EL VIAJE AL CUARTO DE ATRAS

La publicación del último libro de Carmen Martín Gaite *(El cuarto de atrás,* Destino, Barcelona, 1978) permite una recapitulación crítica sobre la experiencia de la generación literaria que, en los años cincuenta, constituyó el llamado movimiento de la «nueva novela» o del «nuevo realismo». Lo interesante del texto es, para este análisis, que la revisión venga de parte de uno de sus protagonistas, y que no sea hecha por la vía del ensayo, intentando un aprovechamiento teórico, sino por medio de una narración, abierta y libre, pero narración al fin.

La autora se permite señalar algunas fechas «históricas» que actúan como mojones simbólicos y como hechos catárticos en la vida española y en la circunstancia personal de la misma Carmen Martín Gaite. Estas fechas marcan, a su vez, la «pequeña historia» previa del libro. Ellas son: el 8 de diciembre de 1925, día en que nace la autora y mueren Pablo Iglesias y Antonio Maura. Carmen Martín Gaite viene a la vida cuando desaparecen dos protagonistas de la Restauración en su período final. El libro, a su vez, es el resultado de una catarsis, producida en Carmen Martín Gaite por la muerte de Francisco Franco (20 de noviembre de 1975), pocos días antes de que la autora cumpla cincuenta años. La madurez personal, la iniciación de la última etapa de la vida, el final formal del Régimen coinciden con el medio siglo de una historia española que encierran las dos dictaduras. Estas simetrías no son periféricas al libro ni actúan como mero adorno «célebre» al texto, sino que están señalando su carácter deliberadamente histórico y, por lo mismo, un intenso valor documental. Para acrisolarlo debidamente, intento ahora una rápida revisión generacional de la «nueva novela» del cincuenta.

El realismo del cincuenta: sus caracteres sistemáticos

«No es cuestión de que se vea o se deje de ver. Yo no sé siquiera si lo veo; pero me gusta que esté abierto, capricho o lo que sea. De la otra forma es el agobio, que no sabes qué hacer con los ojos, ni dónde colocarlos. Y, además, me gusta ver quién pasa.»

Rafael Sánchez Ferlosio

La parábola histórica que traza el «nuevo realismo» del cincuenta es fácil de advertir: la anuncian obras como *La familia de Pascual Duarte,* de Camilo José Cela (1942), y *Mariona Rebull,* de Ignacio Agustí (1944). Va de *Nada,* de Carmen Laforet (1945), hasta *Primera memoria,* de Ana María Matute (1960), pasando por los mojones de *El camino,* de Miguel Delibes (1950); *Los bravos,* de Jesús Fernández Santos (1954); *Duelo en el Paraíso,* de Juan Goytisolo (1955); *El Jarama,* de Rafael Sánchez Ferlosio (1956), y *Gran Sol,* de Ignacio Aldecoa (1957).

Para una homología histórico-social puede tenerse en cuenta que este período literario coincide, casi mecánicamente, con el primer franquismo, que va desde la consolidación del Régimen tras el intento de bloqueo de las democracias occidentales hasta el plan Ullastres y la Ley de Inversiones Extranjeras, es decir, el tiempo de la autarquía, la acumulación y la contracción económica.

Culturalmente, las fechas también señalan un hecho importante: en 1945, la derrota del Eje en Europa produce una cierta deflación de los prestigios fascistas en España, la vieja guardia de la guerra es, en buena medida, desplazada de la conducción y hay una cierta apertura informativa hacia la cultura de la Europa democrática de posguerra. De algún modo, tras la caída del fascismo italiano, las analogías son tentadoras, y están al alcance de la mano, como modelos, la literatura y el cine de Italia.

Las literaturas extranjeras, en textos originales o traducidos, a pesar de la censura o a través de ella, circulando, a veces, de mano en mano, llegan a España en desorden, pero dando la imagen de que el aislacionismo protegido por la hegemonía autoritaria en la Europa de los años cuarenta ha desaparecido. Tras los italianos vienen los libros de Estados Unidos y un determinado culto por la actualidad, una sed de actualización ansiosa tras el quinquenio de «tiempo flotante» que siguió a la guerra civil. Sartre importa más que Heidegger, aunque venga de Heidegger y aunque Heidegger se conozca, mal que bien, en España, desde 1929 (y aunque Ortega se permita señalar a su colega

alemán que el hombre como ser de lejanías es un descubrimiento que le pertenece).

En cuanto a la línea estética dominante, es obvio el paso de la literatura heroica y de idealización de la guerra y sus vencedores (de *Luis Pancorbo,* de José María Alfaro, a *La fiel infantería,* de Rafael García Serrano, pasando por la novela pedagógica de la juventud falangista, *Javier Mariño,* de Gonzalo Torrente Ballester) a un realismo donde se exaltan, justamente, las cualidades contrarias: lo feo, lo tremendo, lo deforme, lo vulgar, etc.

En este pasaje está, tal vez, la clave que permite definir, con cierta precisión, el alcance del realismo nuevo. No se trata del realismo del siglo XIX, cuyas líneas estructurales (la novela como biografía apócrifa, la mirada del narrador como teológica y omnisciente, la narración como sistema cerrado, etc.) están caducas desde los experimentos de vanguardia de los años diez y, si se quiere, desde la narración abierta y fragmentaria de Baroja. Se trata de la exaltación de lo «real» como todo aquello que se opone, casi mecánicamente, a lo «ideal» de la inmediata posguerra. No el personaje excepcional ni líder, sino el impersonal y sumiso. No el ambiente de intriga y hazaña, sino la cotidianeidad vulgar. No la palabra conductora, sino la conversación ramplona. Esta opción es denominada, de manera implícita y, luego, con un intento de explicitación teórica, «acercamiento a la realidad».

Este realismo se postula, de manera silente y metafórica, como un cuestionamiento y una denuncia al Régimen, en los límites que el mismo Régimen impone. La vida española del franquismo es fea, aburrida, vulgar, ramplona, gris, chata, etc. Pero, como veremos en seguida, en una segunda lectura se advierte que, traicionando sus intenciones más o menos obvias, la realización del nuevo realismo se convierte en un gesto de aceptación de las cosas tal como son, o sea, tal como las impone el mismo Régimen. Y la capa de vulgaridad, de tedio, de fealdad, etc., que se trata de reflejar, morosamente, con la narración literaria, en lugar de mostrar la «realidad» íntima del sistema social, la oculta.

Intentando sistematizar el comportamiento de esta narrativa se pueden acotar estos rasgos:

— *El uomoqualunquismo:* los narradores de la época dirigen su mirada, casi invariablemente, a las «gentes mínimas» de la sociedad, y lo hacen señalando, también, los hechos rutinarios que en nada difieren de lo ocurrido o lo por ocurrir. Prefieren los ambientes provincianos a los capitalinos, los aldeanos a los urbanos, los suburbanos a los céntricos, las relaciones de producción muy elementales del campo español,

señaladamente arcaico, a las más complejas de la gran industria, la niñez y la pubertad a la madurez. Las clases dirigentes y los personajes más o menos ostensibles del Régimen no son aludidos. Agustí se ocupa de la alta burguesía catalana, pero retrocede en el tiempo hasta la *belle époque*. La población de las novelas posteriores abunda en pequeños empleados, peones, labradores pobres, domésticas, pequeños burgueses de provincia, tinterillos de notaría, etc.

A veces, hay la reivindicación de la gente mínima como una suerte de país real y entrañable, frente al otro, aparente e irreal, como lo hace Fernández Santos en el prólogo de *Los bravos*, aludiendo a la «España enferma»:

> «... me pregunto cuánto durarán estas aldeas, qué relación las une entre sí, conmigo, con el resto de España... ahí están; muertos, inermes, olvidados, hoy España es más esos miles de caseríos esparcidos por llanos y montañas que su incipiente industria y sus villas pretenciosas. España está compuesta, aun hoy, por muchos grupos humanos cuya muerte es todo su destino...»

Hay una cierta complacencia con la pequeñez y aun la mortalidad inmediata de estos ambientes que hechizan al narrador del cincuenta, como puede advertirse en el párrafo copiado. Es como si ellos constituyeran el terreno propio de la literatura, como si el escritor hubiera aceptado el juego impuesto de «no ocuparse de». Esto, unido al testimonialismo que luego se refiere, hace que la voz protagónica de la narración sea el habla de las gentes mínimas, de la «España enferma». Los ambientes de escasa socialidad, la cotidianeidad vacía, circunscripta por rutinas, obligan a una literatura de descripción. Allí donde «no pasa nada» no hay procesos que narrar, sino peculiaridades que anotar, relativas a un paisaje estático. Más que una narrativa social se trata, pues, de un paisajismo social.

Soslayar al héroe idealizado y poner en primer término al hombre cualquiera, igual a todos, ejemplo del funcionamiento del sistema (el *uomo qualunque* del fascismo) es, de manera elíptica, aceptar uno de los principales incisos de la pedagogía autoritaria. La dictadura exalta, en lo manifiesto, las virtudes heroicas de la raza, la intrepidez, la santidad, etcétera, pero propone, en lo latente y efectivo, un modelo de comportamiento perfectamente opuesto. Alberto Moravia lo ha ejemplificado acabadamente en *Il conformista:* el hombre medio del fascismo es el sujeto que se satisface y se siente pleno cuando comprueba que su conducta es exactamente igual a la de todos los demás.

Para los días de fiesta y para los discursos sacramentales, la prosa del Régimen recupera a los guerreros y a los inspirados. Para el resto de los días, al *uomo qualunque.* El que acepta lo impuesto, obedece sin discutir, no sospecha ni duda, no genera conductas ni pensamientos autónomos. El distinto, el disidente, el dubitativo, son considerados ajenos al sistema, conductas marginales y punibles. La narrativa realista, basada en una textura coloquial tomada del habla del *uomo qualunque,* cede a ella la palabra, convirtiéndose en un espacio vacío donde el discurso de la conformidad monta su escena. La espesura de la conversación hortera, a su vez, oculta la trama que está en la base de las relaciones sociales, la estructura social. La «realidad» del realismo no deja ver lo realmente social de la vida en común, así como el árbol no deja ver el bosque al cual pertenece.

— *El escritor-escucha:* esta literatura está montada, prioritariamente, sobre una prosa coloquial, que registra los modismos de conversación del *uomo qualunque,* en situaciones generalmente sin una calificación especial. El diálogo tiene una gran importancia, así como los giros de conversación que, aunque no hagan directamente al hecho narrado, producen un «efecto de realidad», de naturalidad, de espontaneidad, como si la conversación escrita fuera una mera transcripción de otra, oída en la realidad empírica. Este recurso, que es un gesto de retórica literaria (borrar el «efecto de literatura» y escribir «naturalmente») es un antiguo dispositivo del realismo: describir un ambiente con cantidad de objetos que son superfluos a la narración, pero que señalan que ésta ocurre en un «espacio real».

Es notable cómo, en esta narrativa, priman los elementos auditivos sobre los visuales, táctiles, olfativos, etc. Es como si el escritor fuera un gran «oído atento» y como si la escritura fuera la transcripción o registro del habla, un habla segunda o subalterna. Hay también cierta pasividad en la tarea del escritor, que actúa como un escucha, sin intervenir gran cosa en la transcripción de las voces, a la manera de un magnetófono.

Carmen Martín Gaite lo explicitará, años después, en el *Prólogo* de sus *Cuentos completos* (Alianza, Madrid, 1978). Recuerda que el objetivo de los narradores de su generación era llegar a la novela, pero que la mano del novelista se formaba escribiendo cuentos. Y subraya la oralidad protagónica del procedimiento:

> «Aprendimos a escribir ensayando un género que tenía entidad por sí mismo, que a muchos nos marcó para siempre y que requería, antes que otras pretensiones, una mirada atenta y unos oídos finos para incorporar las conversaciones y escenas de nuestro entorno y registrarlas.»

Aun cuando la técnica narrativa acuda a la primera persona, lo hace, en general, manteniendo en el narrador la lejanía y la pasividad del testigo, igual que cuando se vale de las transcripciones de diarios íntimos de los personajes. El narrador actúa como si «cediera el discurso» a terceras voces: el hablante, el testigo, el escritor del diario íntimo. A veces llega al extremo de dar su prosa a un libro extraño, como un *collage* de escrituras: Carmen Laforet en su descripción geográfica de la situación de Las Palmas (en *La isla y los demonios)*, Rafael Sánchez Ferlosio en la noticias hidrográfica sobre el río Jarama, que abre y cierra su novela homónima.

El tema de la oralidad se vincula con una línea esencial de la cultura española: la circulación oral de textos, que va desde la lectura en público de pliegos de cordel y romances de ciego hasta la importancia que ha tenido, en el largo siglo XIX que termina en 1939, la prédica política y la discusión intelectual en alta voz, en los cafés y ateneos, verdaderos centros de producción cultural. La herencia musulmana de la vida en la plazuela, el mentidero, el bulo, el corrillo y su culminación en la tertulia pública y privada signan la vida mental de los españoles con un atavismo oral protagónico, uno de cuyos episodios puede ser el coloquialismo en la narrativa del cincuenta. Tal vez esta primacía de lo oral pueda explicar, desarrollada, por qué en España la poesía lírica se ha dado con mejor nivel que la prosa, por estar vinculada aquélla, de manera directa, con la elocución oral.

No obstante lo apuntado, es indudable que la misma Carmen Martín Gaite, en uno de los epígrafes de *Retahílas* que firma fray Martín Sarmiento, apunta una crítica a la pura pasividad magnetofónica del narrador, que no puede ser un mero registro del habla coloquial, sino que tiene que valerse de ella selectivamente, buscando los síntomas del habla y no su escueto registro mecánico:

> «La elocuencia no está en el que habla, sino en el que oye; si no precede esa afición en el que oye, no hay retórica que alcance, y si precede, todo es retórica del que habla.»

— *El escritor-testigo:* una de las figuras más recurrentes en la literatura de la época es la del escritor que testimonia sobre lo que pasa a su alrededor. La noción de *testigo* remite al mundo jurídico y procesal.

En términos rigurosos, testigo es quien declara sobre hechos que han caído bajo el dominio de sus sentidos en un pleito que no le atañe. El testigo tiene que ser extraño al pleito, desinteresado en cuanto a favorecer o dañar a las partes. Por fin, sólo habla de lo que le preguntan, o sea, de la materia del juicio, que no ha sido delimitada por él. Hay un

trasfondo autoritario y santificador en la identificación del escritor con el testigo. Y ello por dos razones principales:

a) Porque el carácter testimonial supone aceptar unas reglas de juego heterónomas, o sea, impuestas desde fuera y no elegidas o inventadas por el propio escritor. Supone admitir la legitimidad de la «autoridad que interroga».

b) Porque implica que el testigo es «distinto entre contrarios», que el mundo de los demás no le es pertinente y por ello puede atestiguar a su respecto. La figura testifical del escritor remite, por fin, a categorías como el don y el carisma, misterios del talento que no pueden medirse ni calificarse.

Desde luego, analizo la pura categoría del escritor-testigo en sí misma, sin matizar con casos. Ello implica un necesario y alto grado de esquematismo, como el suponer que, en todo extremo, el escritor se despersonaliza y deja fluir en el discurso las «voces de la realidad», impasible y neutro, como para que el reflejo sea pleno y sin retaceos.

Esto es incompatible con otras propuestas de la época, sobre todo hacia el final del período referido, en el sentido de reclamar el compromiso del escritor y la novela-alegato. El escritor comprometido no puede ser testigo porque, por definición, una de las partes en litigio le va a pedir cuentas en el orden de lo que se comprometió a hacer. Y lo mismo en cuanto a las alegaciones de bien probado, que hacen las partes sobre las pruebas en juicio. Para alegar hay que ser pleiteante y no testigo, pues el alegato meritúa en qué medida un hecho ha sido probado. Sobre la interconexión entre realismo, testimonio y compromiso volveré más abajo, en el capítulo sobre el sostén teórico de esta tendencia.

El narrador testimonial encarna, frecuentemente, en la narrativa de la época en un personaje que se presenta como extraño en un ambiente que no conoce. Es el tema de la «visita del inocente» que, luego, de atravesar el ambiente definido como extraño, sufrirá una suerte de transformación iniciática. Esta línea de personajes refuerza la imagen del escritor «distinto entre contrarios», acaso dotado de una naturaleza radicalmente diversa de la de los demás.

El testigo inocente, desavisado, es un personaje impar que arriba a un mundo ya elaborado, cerrado, concluso, insular. Es la adolescente que llega a Barcelona o a Las Palmas en las novelas de Laforet, el profesor que «aterriza» en Salamanca en *Entre visillos,* de Carmen Martín Gaite; el niño que va a educarse y a iniciarse en la vida, en *La sombra del ciprés es alargada,* de Miguel Delibes. Avila, en Delibes, es la ciudad de la adultez y la vejez establecidas, a la cual deberá someterse el

neófito social. En Laforet, la figura de la isla enfatiza lo cerrado del ambiente canario. La isla está poblada de demonios: el arte, la sexualidad, la perversión, la locura. La adolescente se inicia en los primeros tanteos de una vocación y en la vida sexual. Pero, íntimamente, permanece santamente distinta y, de alguna manera, intocada, pura:

> «Ella estaba absolutamente sola con Dios. Los elegidos de su corazón la habían rechazado. Había soñado encontrar en ellos personas que tuviesen su misma alma. Pero apenas había podido atisbar en sus ojos inquietantes, penas, sabiduría... Ellos ni habían querido mirarla. Habían rechazado sus manos tendidas y le daban la espalda.»

Una figura afín con la isla y con la distinción del testigo que explora el mundo concluso y hecho de los demás aparece en *La isla y los demonios,* de Laforet, y en *Retahílas,* de Carmen Martín Gaite: el desván donde los niños y los adolescentes (puros que aspiran a iniciarse en la adultez que implica, en su medida, la corrupción) leen las revistas y libros de sus mayores, algunos ya muertos. El desván es la memoria oculta, la precedencia, la historia, en suma: lo que la represión prohíbe investigar y destina a espacios clausurados y muertos.

En las últimas obras de Carmen Martín Gaite ya se cuestiona también la categoría del escritor testifical, impersonal, neutro. Así ocurre en *Retahílas* y en *El cuarto de atrás.* Se recupera el «punto de vista», que señala desde dónde se cuenta lo que se cuenta. El yo, en vez de ser único y transparente, es múltiple y tiene una densidad propia personal: soy quien recuerda, quien narra, quien es visto por los otros, quien se confunde con un personaje de novela leída en la niñez, quien actúa en función de esta fantasía mimética, etc.

El escritor no es ya el oído atento y pasivo que registra el «sonido de la realidad», sino que actúa a partir de imágenes internalizadas de esa realidad, compaginadas por la memoria y el olvido, y ordenadas por el procedimiento de la *retahíla:* «derivado de hilo... *recta fila,* cultismo que significa *hileras rectas*». El poner al narrador en el juego de lo que narra rompe la categoría de testigo.

Retahílas no es una narración emitida impersonalmente por un testigo sustituible en su personalidad por cualquier otro sujeto que tenga la misma información acerca de los personajes, sino una escena dialógica en que los personajes hablan el uno para el otro, con un interlocutor muy personalizado, lo mismo que el narrador, que son ellos mismos, de modo que «se van narrando el uno al otro». Nace así la categoría de texto como textura, como tejido, que tiene tanto abolengo etimológico y que ha sido rescatada por los investigadores últimos. Conversar ya no es una manera externa de hacerse registrar por el escritor testigo, sino la ma-

nera propia, interna, del texto, de irse construyendo. Con hilos, o sea, tejiéndose.

> «... y era exactamente igual, te lo aseguro, que estar agarrando entre los dos un hilo cada uno por el cabo que el otro le largaba: 'toma hilo, dame hilo', de verdad completamente así era tejer... Era igual que estar tejiendo algo en común con aquel fonema que salía y volvía a salir, a tientas, sin saber qué dibujo se está componiendo en la tela ni de qué color es el bordado...»

Ya la narración no es el discurso «de *nadie* a *cualquiera*», pura *transparencia* auditiva, sino la textura personalmente densa de un hablante determinado (aunque imaginario) a otro hablante en las mismas condiciones.

> «¿Crees que iba a hablar así si tú no me escucharas como lo estás haciendo? Dicen que hablando se inventa..., se le calienta a uno la boca, lo pide el que escucha, si sabe escuchar bien...»

En la misma línea ya anticipaba el abuelo en *Las ataduras:*

> «Hablar es el único consuelo. Estaría hablando todo el día si tuviera quién me escuchara. Mientras hablo estoy todavía vivo, y le dejo algo a los demás.»

En general, en la narrativa de Carmen Martín Gaite, la densidad del narrador se suele personalizar aún más cuando se le adjudica, concretamente, el sexo femenino. Se convierte, por la complejidad de sus implicancias, en tema. Hay, para ello, un mundo social escindido entre lo masculino y lo femenino. La mujer no puede penetrar en el mundo de lo masculino y, al revés, es el hombre quien llega al mundo de la mujer para usarla, porque la desea, o porque quiere tener un hijo, o para entretener su ocio, o para exhibirla como su pertenecia matrimonial, o para que cuide de su instalación doméstica. En síntesis: para que le permita desarrollar su rol masculino.

En compensación, la mujer, situada en ese espacio adjetivo al hombre, necesario para el otro como instrumento o complemento para que el hombre alcance su esencia masculina (como es esencial el siervo al señor en el esquema de Hegel) desarrolla fantasías equilibrantes. Hay en las mujeres de Carmen Martín Gaite, en general, una pasiva disconformidad con su identidad social, que se traduce en cortas actitudes fantásticas, como, en general, no querer ser quien se es: querer ser otra mujer (una mujer fatal del cine, o Jacqueline Onassis, o una chica contestataria de la Universidad, como en el cuento *Tarde de tedio)* o, para librarse

de la dependencia, ser hombre, como ocurre con la narradora que asume el rol masculino, en momentos de *Entre visillos, Ritmo lento* y *Ya ni me acuerdo.*

— *La novela-encuesta:* la novela del realismo, en su estado extremo, no es un organismo ni un sistema, sino una suerte de film documental al que se practican dos cortes, para darle comienzo y fin. Este carácter inorgánico hace que sus partes sean intercambiables y sustituibles, que no tengan jerarquía, clave ni nudo. Se cultiva la «escena» en desmedro del desarrollo, sobre una estructura lineal, de modo que las partes cobran una marcada autonomía.

El ejemplo típico puede ser *El Jarama,* novela-río con nombre de río, que se abre y se cierra con unos fragmentos descriptivos del río Jarama, en términos de un texto de geografía. La novela fluye sin estructurarse. Los hechos narrados podrían ser más o menos y poco importaría al resultado final. De igual forma, no puede decirse que un río empieza y termina, pues su cauce fluye incesantemente. Sólo hay un elemento exterior al curso de agua, que es el lecho, construido entre la fuente y la desembocadura.

En otro nivel, este tipo de novela puede calificarse de «informativa». El autor cede la palabra a sus informantes orales, que conversan. El lector se anoticia, a través de estos coloquios, de una serie de peculiaridades externas de un ambiente. El entorno de los personajes es la misma novela, que se recorta sobre un objeto sociológico previamente fijado por el autor. El texto cobra, así, el carácter de una encuesta novelada, sobre un tema previamente definido, al cual puede reducirse la novela, pues lo sirve con transparencia. El tema, previo, resulta ser, a la postre, también la conclusión teutológica de la narración, pues ésta carece de densidad suficiente como para aportarle ningún elemento.

En *Los bravos,* de Fernández Santos, la propuesta es describir una mínima aldea leonesa, de 12 vecinos y 60 a 70 habitantes, en tren de despoblarse, pues ellos están tentados por la emigración hacia las grandes ciudades o hacia la Europa desarrollada. El autor previene: «el pueblecito que vais a conocer» (no «la novela que vais a leer»). La novela es inespecífica al texto; que se propone transmitir una información sociológica. Podría elegirse otro medio formal y el resultado sería el mismo: la encuesta sobre un verano en el citado pueblecito leonés. Al terminar el relato, el lector está en posesión, exactamente, de lo que el novelista le anunció, tan cerrada es la textura de lo narrado. En *El Jarama* ocurre algo similar. Se describe morosamente un domingo en un balneario de los alrededores de Madrid, propuesta bastante clara a poco de iniciado el texto. Al terminar éste, el lector obtiene la descripción de un domingo, etc. El entramado de la narración es completamente trans-

parente y se ve, a través de él, el «fondo», perfectamente concluso, del libro.

Esta cerrazón de la textura es, por fin, en una segunda aproximación, otra aceptación de propuesta totalitaria. Ni el autor ni el lector tienen acceso a aperturas en la obra, para ejercer, con cierta libertad, la ocurrencia o la invención. El libro es lo que es y «no hay más cera que la que arde».

Puede concluirse, teniendo a la vista los modelos clásicos, que se está más cerca del naturalismo que del realismo, al menos tal como los diferencia George Lukacs en sus *Estudios sobre el realismo,* comparando a Balzac con Maupassant.

En la novela realista clásica se pretende mostrar el funcionamiento sistemático de una sociedad, penetrando por los datos empíricos hasta dar con algunas claves de la estructura que vertebra a dicha sociedad. El escritor reflexiona a partir de lo dado, es un filósofo de lo empírico social.

En cambio, el narrador naturalista es el inventariador de un medio ambiente congelado, muerto, en el que la *pintura* forma una textura espesa (como el óleo sobre el cañamazo) que no permite ver a través. Las palabras son transparentes y remiten al «cuadro de costumbres», pero éste oculta la trama que lo sostiene. La «realidad» de este realismo naturalista es, en verdad, un fragmento impresionista de lo real que oculta el resto de la realidad.

En el nuevo realismo del cincuenta ocurre algo similar. El peculiarismo no deja ver la totalidad, la conversación pormenorizada distrae del conjunto. Y muchos niveles de la realidad que pretende transcribirse con puntual inocencia no se tratan, como obedeciendo a una prohibición más o menos indeliberada. Por ejemplo: faltan, casi siempre, referencias corporales que no sean el dolor y el hambre. Estos cuerpos no tienen, paradójicamente, «realidad» sexual.

Invirtiendo, por sus resultados, parte de la propuesta general, este realismo, en lugar de «abrirse a la realidad exterior», suele, por el contrario, construir mundos conclusos, en que el escritor se instala a vivir imaginariamente. El simulacro del mundo que ha creado con sus textos lo aísla del mundo, definiendo un espacio de intimidad que es, también, una defensa contra el control represivo del mundo. La minuciosa «realidad» de estas novelas es un medio denso donde habita el escritor, un refugio contra la intemperie.

Carmen Martín Gaite se ocupa reiteradamente de este inciso, como veremos más abajo respecto a *El cuarto de atrás.* Pero ya en *Retahílas,* al evocar Eulalia su propia adolescencia, se retrata a la lectora asumiendo sus libros como un reparo contra la vigilancia externa:

«... recuerdo que fue tirada ahí en la alfombra, hace más de treinta años ya, cuando me adiestré con delectación en esa posibilidad de transformar la luz de la mirada, automáticamente, al más leve rumor de amenaza cercando mi guarida... Leer era acceder a un terreno en el que se ingresaba con esfuerzo, emoción y destreza, terreno amenazado y siempre a conquistar, a reinventar y defender, y años más tarde supe también que la puerta de ingreso a este recinto, además de secreta, debía ser empujada preferentemente de noche, como la del amor, y llegué a identificar el bebedizo de la lectura con el de la noche, les reconocía un sabor parecido, idéntico misterio...»

El realismo del cincuenta: intentos teóricos

Veamos ahora algunas tentativas de explicar en modo sistemático y teórico la estética de estos escritores. En general, los teóricos apelan a la obvia categoría del realismo, pero, por ello mismo, conviene dar un rodeo previo para evaluar qué alcance puede tener hoy el manejo de esta categoría.

Estimo que *realismo* es un concepto que sólo sirve operativamente hoy para señalar al realismo clásico y sistemático del siglo XIX. Luego, desde la crítica que el formalismo ha hecho a la «realidad» y la «naturalidad» del realismo, reiterar con inocencia la idea es inoperante.

Hoy sabemos que la realidad empírica y exterior a la literatura llega a la literatura por medio de una retórica de la realidad y de la «naturalidad», tan retórica como cualquier otra. Y de ello fueron, de algún modo, conscientes los maestros del realismo. La literatura que hacían tendía a ser verosímil, o sea, a narrar cosas que parecían haber ocurrido de verdad, pero que podían perfectamente no serlo. *La piel de zapa,* de Balzac; *La nariz,* de Gogol, o *San Julián el hospitalario,* de Flaubert, nos cuentan con verosimilitud realista unos hechos perfectamente «irreales».

Desde Proust sabemos que el escritor no se ocupa inmediatamente de la realidad empírica exterior, sino de las huellas que ha dejado en su memoria, donde el material de la narración está rectificado por el recuerdo y por el olvido, y sistematizado por ciertas tonalidades dominantes en la «partitura de la memoria». Desde Henry James sabemos que el escritor no es un vehículo transparente, impersonal y omnisciente para conocer la realidad, sino que es un sujeto ideológicamente instruido para ver y para no ver, que dice lo que advierte desde el lugar de la sociedad donde está situado. Desde Freud sabemos—en el otro extremo de la propuesta—que las fantasías aluden a la realidad, aunque no lo parezca, y que esta alusión no refleja nada, sino que propone una construcción simbólica que puede ser interpretada como portadora de contenidos «reales».

De esta manera, insistir sobre que hay una literatura realista y otra que no lo es resulta hoy, miradas las cosas con cierta sutileza, inoperante. Toda la literatura es retórica y, por lo mismo, nunca narra hechos que han ocurrido realmente. El suicidio de madame Bovary no le ocurrió a ninguna señora en particular, etc. A su vez, toda literatura es un hecho real, porque la escribe un sujeto histórico, en un momento de la historia y en un lugar del espacio. Y el sujeto que la lee también está situado en el cruce de estas coordenadas. La más «real» de las realidades de la literatura es ficticia, y la más ficticia de sus ficciones, real.

Cuando se alude, preceptivamente, a la literatura como que es o debe ser «un fiel y lúcido reflejo de la realidad» se propone, acaso sin advertirlo, una empresa impractible. Para reflejar la realidad debe suponerse un sujeto que sea como una cámara fotográfica, un mecanismo hueco y pasivo al cual entra con libertad la luz exterior. Y este sujeto no existe, pues todo sujeto está instruido por la ideología y tiene una historia de cierta densidad que impide el reflejo. En todo caso, por seguir la línea de metáforas ópticas, diríamos que el escritor puede *refractar* la realidad, pero nunca *reflejarla.*

Por otra parte, ¿quién controla y por qué medios puede hacerlo, que el reflejo de la realidad es fiel y lúcido, honesto y espontáneo, etcétera? ¿Quién conoce bien toda la realidad como para saber si ésta se halla correctamente reflejada en tal o cual texto?

Y aún más: si un escritor se propone estudiar un sector de la realidad social o el sistema social en su conjunto y lo hace con todos los controles de información y todo el acopio sistemático de datos que la empresa reclama, pues no escribe una novela, sino un tratado de sociología o de economía política o una historia contemporánea. Pero entonces cambia de registro y sale del campo de la literatura.

Paso a las propuestas teóricas concretas.

Eugenio de Nora, cuando aborda la explicación del «nuevo realismo», acude al argumento generacional: los escritores del cincuenta reaccionaron contra sus padres, los vanguardistas estetizantes y deshumanizados, para identificarse con sus abuelos, los realistas puntuales: se alzaron contra el «panorama un tanto gris y adocenado de la literatura narrativa de posguerra»... «cuya virtud mayor, salvo algún caso aislado, radica en el vago y difuso realismo heredado de los abuelos por arriba de la cabeza de los padres» [1].

La explicación, como se advierte, es ahistórica, pues pretende entender que, apartándose de Pérez de Ayala, los neorrealistas del cincuenta prefirieron dar cuenta de su «realidad» apelando a Galdós. Tal vez lo que ocurra es que la estética a la que adhiere Nora sea, anacrónicamen-

[1] Eugenio de Nora: *La novela española contemporánea.* Gredos, Madrid, 1973, III, pág. 95.

te, galdosiana. Así se puede concluir cuando define al género narrativo como «llamado por su esencia misma, si tiende a su plenitud, a ser un reflejo íntegro y sin cortapisas de la realidad» [2].

La falacia de la literatura-reflejo fue explicada antes, pero también es útil señalar un cierto dogmatismo lukacsiano al apelarse a la «esencia» de lo narrativo, que, como toda esencia remite a algo fijo e inmutable. Si lo esencial es lo reflejo (o la ilusión de lo reflejo), ocurre como en Lukacs: se mira a Proust, Kafka, Joyce, etc., con el punto ciego del ojo, diciendo: «Pues no escriben como Balzac». Aún más: se razona contra la historia, pretendiendo que una sociedad histórica (la española de 1950) utilice puntualmente las categorías estéticas de otra sociedad histórica (la española de 1880).

Más acertado, descriptivamente, es el diagnóstico de José Corrales Egea, cuando dice, refiriéndose a nuestros autores:

> «Todos ellos escriben por algo y para algo; todos consideran la literatura, en primer lugar, como medio de comuniccaión y no como *fin* en sí misma, esforzándose en desvelar y revelar—a través de ella—la realidad viva y actual del país, de la que quieren testimoniar ante el lector, para que éste, colocado ante la realidad desvelada por el novelista, tome conciencia de su propia situación y adopte un comportamiento» [3].

Corrales denomina a este «realismo» *objetivo, objetivista* o *crítico.*

Estas notas de la generación fueron desarrolladas en el capítulo anterior: trascendentalismo de fines, testimonialismo, inespecificidad de la literatura, impersonalidad y mirada privilegiada («reveladora») del escritor, propuesta ética o política de acción, por fin: el escritor como mentor preceptivo de la sociedad.

En torno a la obsesiva categoría del realismo, aceptada sin retaceos críticos, los historiadores de la literatura intentan construir sus clasificaciones. Se habla de realismo intensivo, por ejemplo, para encasillar al Fernández Santos de *En la hoguera* y *Laberintos*. Hay realismo lírico, mágico, profundo, etc. Cuando aparece un texto difícil de etiquetar, se lo declara «inclasificable», como el *Alfanhuí* de Sánchez Ferlosio y se procede por analogías: esto evoca a Gabriel Miró, a las *féeries* francesas, etc. Antonio Iglesias Laguna propone varios realismos: objetivo, histórico, irónico, intimista, lírico [4]. Santos Sanz Villanueva [5], quien define

---

[2] Idem, pág. 63.

[3] JOSÉ CORRALES EGEA: *La novela española actual (ensayo de ordenación)*. Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1971, pág. 58.

[4] ANTONIO IGLESIAS LAGUNA: *Treinta años de novela española*. Prensa Española, Madrid, 1969, I, págs. 154-5.

[5] SANTOS SANZ VILLANUEVA: *Tendencias de la novela española actual*. Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1972, pág. 52.

al realismo como el encuadramiento tanto de las obras «miméticas» como las que intentan reproducir las estructuras o la esencia de lo real, clasifica, a su vez: realismo de grupos, behaviorismo, simbólico, mágico, irónico, alienación, superación del realismo social y «otros autores» (sic), cajón de sastre donde caben desde Ignacio Aldecoa hasta Vicente Molina Foix, desde Daniel Sueiro hasta Francisco Umbral.

En otro nivel de acercamiento crítico están los narradores y los historiadores que han ensayado un principio de cuestionamiento a las realizaciones de aquella «nueva novela». Tal vez, en este sentido, lo más agudo lo haya dicho Juan Goytisolo, cuando ya la tendencia había cumplido su primer ciclo, denunciando la inmersión en la realidad como lo que antes definí como «literatura refugio»:

> «En una sociedad en que las relaciones humanas son fundamentalmente artificiales, el realismo se convierte en una necesidad... Para nosotros, escritores españoles, la realidad es nuestra única evasión» [6].

El mismo fenómeno es interpretado por Blanco Aguinaga y sus colaboradores en sentido contrario: al buscar la realidad como la fuente de inspiración, al reflejarla, al acudir al testimonio, la denuncia, la inquietud y el compromiso (con todo lo contradictorio que estas categorías tienen al hacerlas funcionar en conjunto), los escritores están tratando de suplir la falsedad informativa del sistema:

> «Dado el falseamiento sistemático de la realidad en que se encontraba el país, la rebeldía de estos jóvenes... lleva inevitablemente al realismo, es decir, al intento de contar las cosas 'como son'...» [7].

La literatura se rebela, informa y denuncia contando las cosas como son. Antes he examinado más de cerca esta voluntad de verismo, la pasividad del escritor-testigo y la impersonalidad del narrador como informante lingüístico coloquial.

José Luis Alborg apuntó, por su parte, en plena eclosión de la escuela, a señalar las deficiencias reflexivas de esta tendencia, indicando que el «encuentro con la realidad» se hacía de manera acrítica y meramente impresionista.

> «Un temor que declaran insistentemente nuestros novelistas es el de caer en la llamada novela-ensayo, pues eso les sabe a malo. Pero el temor parece, en principio, un poco hipócrita, porque sospecho que muchos novelistas que no nos cuentan sino 'sucesos' amplificados, no tienen mucha cosa que ensayar» [8].

[6] En *L'Express*, 24 de marzo de 1960.

[7] Carlos Blanco Aguinaga y otros: *Historia social de la literatura española*. Castalia, Madrid, 1979, III, pág. 193.

[8] José Luis Alborg: *Hora actual de la novela española*. Taurus, Madrid, 1958, I, pág. 30.

Partiendo del mismo hecho, Torrente Ballester apunta a descubrir una radical frustración literaria en la tendencia, basada en el desprecio de principio por la especificidad literaria:

> «El novelista joven busca un tipo de realidad que sea, de por sí, interesante, y lo que pasa a su alrededor no lo es; y no lo es porque el verdadero propósito del novelista no consiste en *escribir una novela,* sino, las más de las veces, un *reportaje novelesco,* un *testimonio* o un *alegato*... La realidad sirve de material novelable a condición de que rebase, por encima o por debajo, la normalidad...» [9].

Como se advierte, desde dentro de la propia producción de los neorrealistas se esboza una tendencia crítica, que no advertirán los tardíos hiperrealistas de los años setenta, cuando aborden críticamente la obra del conjunto, pero que, de por sí, generará la suficiente inquietud como para intentar un cambio de rumbo.

Apertura del cuarto de atrás

Intento ahora una lectura de *El cuarto de atrás* como un texto en que se cuestiona la experiencia de la generación neorrealista y se subrayan algunos elementos de esa estética que, contrariamente a lo manifiesto, configuran una aceptación de una cultura reprimida (y un discurso literario comprimido hasta casi perder su textura propia) y no una reacción ante la cultura «oficial», «institucional» del Régimen.

La elección del título—un elemento hermenéutico fundamental que no se valora siempre cuanto importa—es un emblema: el cuarto de atrás supone un lugar marginal de la casa, un lugar trasero (con todo lo que de peyorativo tiene lo trasero en cualquier estructura: menor, ocultable, secreto, derivado, siniestro, etc.), un lugar del que se echa mano en ciertas ocasiones y donde se encierra todo aquello que no se quiere visible. El texto ensaya varias definiciones de su sintética definición (el título):

> «... donde aprendí a jugar y a leer, bajo la presidencia de ese antepasado de madera de castaño, tan estable y a la vez tan viajero *(se refiere a un armario del abuelo, que se trasladó a diversos lugares de España, pero que siempre desempeñó una función doméstica)...»*
> «... un desván del cerebro, una especie de recinto secreto lleno de trastos borrosos, separado de las antesalas más limpias y ordenadas de la mente por una cortina que sólo se descorre de cuando en cuando; los recuerdos que pueden darnos alguna sorpresa viven agazapados en el

[9] GONZALO TORRENTE BALLESTER: *Panorama de la literatura española contemporánea,* Guadarrama, Madrid, 1956, pág. 444.

cuarto de atrás, siempre salen de allí, y sólo cuando quieren, no sirve hostigarlos... Era muy grande y en él reinaban el desorden y la libertad, se permitía cantar a voz en cuello, cambiar de sitio los muebles, saltar encima de un sofá desvencijado y con los muelles rotos, al que llamábamos el pobre sofá; tumbarse en la alfombra, mancharla de tinta; era un reino donde nada estaba prohibido».

Extraigo las notas esenciales que proponen estas definiciones: juego, lectura, historia familiar (confrontar con el párrafo de *Retahílas* antes mencionado), lugar secreto, frecuentado de manera intermitente, lleno de recuerdos sorpresivos que vuelven a la conciencia de manera involuntaria, desordenado, libre. Invirtiendo: en los «cuartos de adelante» de la casa y del yo, no se puede jugar ni leer, todo es manifiesto, cotidiano, controlado conscientemente, ordenado, sometido. De algún modo, no sólo podría hacerse un paralelo cuarto de atrás/vida inconsciente de lo rechazado (si se lee la proposoción con una clave freudiana), sino también otro: cuartos de adelante/literatura neorrealista del cincuenta. El libro propone un viaje al cuarto de atrás, poniendo lo desdeñado como protagonista, es decir, una inversión de los términos estéticos que venimos analizando, por medio del *retorno de lo rechazado.*

A efectos de ordenar la lectura, agrupo los temas axiales en cinco incisos:

1) *El desmontaje del juego narrativo:* para atender este proceso hay que tener en cuenta el precedente, o sea, el narrador testimonial, escucha atento e impersonal, registrador traslúcido, etc., de la literatura neorrealista del cincuenta. Este artificio retórico de «naturalidad» es el que resulta desmontado en el libro (como se empezó a hacerlo en *Retahílas).*

El procedimiento usado por Carmen Martín Gaite para ello es contar la historia de un libro cuyo contenido es la historia de sí mismo. Símbolo: la conversación de la «autora» con el hombre de negro, emblema personal del cuarto de atrás, emisario de lo preconsciente, mientras se van acumulando las cuartillas del original, «sin que nadie las escriba» y hasta que la propia autora lee lo que todos hemos leído, pero que «ella no ha escrito» y se duerme apretando una cajita dorada que el misterioso personaje le ha dejado como prueba de su visita, que objetivamente ha ocurrido en el espacio del texto. Caja: espacio cerrado que puede abrirse: discurso que puede interpretarse.

La historia del libro empieza con la muerte de Franco, acontecimiento catártico que lleva a la autora a abrir un cuaderno de apuntes sobre los usos y costumbres amorosos del cuarenta. Una época acaba, una épo-

ca en que el tiempo estuvo detenido, en que Carmen Martín Gaite ingresó en la niñez y salió a los cincuenta años, pero que sólo fue consciente de que había transcurrido, precisamente, cuando acabó y sólo entonces.

> «Así que cuando murió me pasó lo que a mucha gente, que no me lo creía. Hubo quien hizo muchas alharacas y celebraciones, también habría quien llorase, no le digo que no; yo simplemente me quedé de piedra, se me vinieron encima los años de su reinado, los sentí como un bloque homogéneo, como una cordillera marrón de las que venían dibujadas en los mapas de geografía física...»

Al narrador impasible, transparente, que disimula su presencia y su actividad, neutro ante lo narrado, sucede una narradora fuertemente personalizada, que cuenta anecdóticamente su retrato, que se encara con su preconsciente como si fuera un interlocutor psicoanalítico, y que, deliberadamente, muestra el juego interno de la narración, sin tratar de persuadir acerca de la «realidad» de lo que cuenta, sino rescatando su lugar personal y su óptica. No dice «lo que se sabe» acerca de lo narrativo, sino algo que ella sabe. No es casual que el texto proponga, casi al principio, un doble autorretrato: la autora evocando la casa de su niñez y una niña, ella niña, dibujando su casa en la arena de la playa. Esta casa es otro autorretrato: se trata de dibujar tres cosas que empiecen con C, inicial del nombre de la autora, que son una misma cosa, pues una incluye a la otra, como en el juego de la caja china: el cuarto dentro de la casa y la cama dentro del cuarto y, por ello, también, dentro de la casa.

En otro sentido, el yo unitario e impersonal que narraba en el cincuenta, sufre aquí un proceso de fragmentación y dispersión, proustiano si se quiere, en otros yo, algunos más nítidos que otros:

a) El yo de la narradora que urde su relato, jugando al libro de memorias, que pronto es desechado como modelo, pues el tema del libro es su propia urdimbre y no una historia primera que trata de narrar en un discurso segundo respecto a ella.

b) El yo del viajero que se aleja por la playa y del que nada más volveremos a saber.

c) El yo de la narradora niña, evocado como antiguo y cerrado, pero también como contemporáneo de la narradora, en la medida en que el yo adulto sintetiza su biografía y contiene sus yo anteriores.

ch) El yo del hombre de negro, *alter ego* de la narradora y su complemento sexual en una identidad plena y fantástica, que sabe de ella tanto como su memoria consciente, por contener el retorno de lo rechazado.

d) El yo de la mujer que llama por teléfono, no casualmente de nombre Carola, con la misma inicial de la «autora» y que nutre su vida «antes desconocida» con elementos de novelas rosas y canciones populares leídas y oídas por la autora-niña.

Dotado cada uno con su voz, estos yo dispersos y fragmentarios entonan el relato en una suerte de polifonía de cámara, ya que todo «transcurre» en una habitación. Esta información en parte deshilachada, que contrasta con la información conclusa del novelista encuestador del neorrealismo, estas noticias a cinco voces refuerzan la imagen de que el relato es emitido desde «un solo punto de vista» por vez, no con una mirada atenta y omnisciente, sino con perspectivas igualmente dispersas y fragmentarias.

> «La niña deja caer la revista al suelo y apaga la luz de la lámpara amarilla, le está entrando sueño y a mí también; me tumbo sobre la carta, las estrellas se precipitan y aún tengo tiempo de decir: 'quiero verte, quiero verte', con los ojos cerrados; no sé a quién se lo digo.»

2) *Ruptura con el discurso narrativo del neorrealismo:* todas las notas que intenté adjudicar a la narración neorrealista del cincuenta aparecen, de algún modo, rebatidas, en *El cuarto de atrás,* a veces de manera incidental, a veces de manera deliberada y reflexiva.

En general, toda la situación básica del relato, mirada con una óptica de verosimilitud realista, es *inverosímil* (o sea: no parece verdadera). A pesar de que el tono coloquial tiene verosimilitud como tal, o sea, como transcripción de un diálogo, y las referencias continuas a hechos del reciente pasado de España son una información que cualquier lector puede controlar con sus propios documentos, el hecho de que un desconocido, en una noche de tormenta, llame a la puerta de una señora aparentemente normal y ésta le abra y esté con él conversando de intimidades no del todo cómodas, es inverosímil en clave realista. Pero es que no se propone como un relato en clave realista, a pesar del tono y el procedimiento empleados, sino que resulta, por el contrario, rigurosamente lógico si se lo lee en clave psicoanalítica, como un diálogo del yo biográfico de la «autora» con su yo fantástico, formando por los contenidos rechazados del preconsciente.

Como clave mostrada al pasar está el aleluya, que adorna una pared de la habitación, *El mundo del revés,* donde los peces vuelan, los leones nadan, etc. Cuando el hombre negro dice a la autora que no escribe relatos de misterio, ella ensaya unas explicaciones, como si el otro le estuviera pidiendo cuentas y ella se sintiera obligada a rendirlas.

Al discurso unívoco y pleno del neorrealismo se opone este otro, ambiguo, abierto, susceptible de varias lecturas, que evita el pleonasmo y proclama su carácter de literatura, precisamente por su ambigüedad. El hombre de negro vuelve al reproche y ambos «personajes» examinan un relato anterior de Carmen Martín Gaite, *El balneario*. Nuevamente el reproche es aceptado. El hombre es claro:

> «La ambigüedad es la clave de la literatura de misterio... No saber si aquello que se ha visto es verdad o mentira, no saberlo nunca. Por esa cuerda floja tendría que haberse atrevido a avanzar hasta el final del relato.»

El tema de Cúnigan (un lugar de diversión cuyos anuncios en forma de jingles escuchó la autora de niña sin saber a qué aludían) es otro ejemplo de información deshilachada y de ambigüedad. La niña es fascinada por lo exótico de la palabra Cúnigan y sus ecos en esdrújulas («espléndido, mágico, único, magnífico») y la carga de connotaciones espléndidas, mágicas, etc. Cualquier calle sombría que parece conducir a un lugar misterioso, al «otro mundo» dentro de éste, lleva a Cúnigan. Y nunca sabe el personaje, concretamente, qué es Cúnigan ni dónde está, si es que está en alguna parte.

Todo el capítulo titulado *Una maleta de doble fondo* es un ensayo de narración abierta, en que el rol del lector cobra un carácter activo y protagónico, debiendo completar la historia fragmentaria que el texto propone o quedarse con la fragmentariedad, como prenda del placer de la lectura.

El procedimiento es «transmitir» al lector la información que dos personajes comunican a la autora por teléfono, con atisbos de una historia que queda inconclusa. Sugestivamente, la historia remite al mundo de la *midcult* de los años cincuenta (novelas rosas, canciones de Concha Piquer, boleros), que la autora ha incorporado a su memoria, pero también en el cuarto de atrás, porque eran rechazadas por la literatura neorrealista, acaso por considerarlas fuentes poco apropiadas, poco «reales» o tal vez por ser, más ostensiblemente, la costra de la cultura oficial de masas.

El nombre del capítulo, que refiere uno de los objetos del cuento, tampoco es inocente. El doble fondo de la maleta es explorado junto con el cuarto de atrás, y sugiere una simbología parecida.

Aun el proceso de sordera de un oído que dice padecer la «autora» es un elemento indirectamente crítico a otra nota del discurso neorrealista, como es su marcado carácter de registro oral.

«Es horrible lo que me pasa desde que padezco del oído... No diferencio lo que digo en voz alta de lo que pienso para mí... También es una sensación de vértigo interior, que acentúa la confusión de todo. Desde que oigo peor he perdido la seguridad, voy como a tientas.»

El cuestionamiento reflexivo se da cuando la «autora» refiere los años que dedicó a los estudios históricos, abriendo un paréntesis en su producción narrativa.

Llevado a sus consecuencias extremas, el discurso narrativo neorrealista desaparece como literatura y sirve a una encuesta. Por ello, tal vez a cierta altura de su carrera de narradora, Carmen Martín Gaite haya preferido la historia, por ser una vía de acceso a la realidad con mayores garantías puntuales que la literatura. De ahí nacen sus estudios sobre el proceso a Macanaz y sobre el amor en el siglo XVIII español, donde no casualmente reaparecen, aunque a nivel ensayístico y sobre una densa capa documental, un par de temas que recorren su obra narrativa anterior y posterior: el tema del interlocutor que no es oído y que agoniza por ello (Macanaz escribiendo incesantemente a la corte borbónica desde su destierro), y el tema de la sumisión de la mujer al hombre y los tortuosos caminos que emprende la hembra de clase alta española en el siglo XVIII para practicar su elección sentimental y sexual.

De todos modos, la experiencia histórica, donde la guerra civil, mandada al cuarto de atrás, reaparece enmascarada en la guerra de sucesión de 1700-1715, es un momento de ruptura dentro de la obra de Carmen Martín Gaite, porque de ella emerge apuntando a la experimentación dialógica de *Retahílas,* o sea, desbrozando, de un lado, el acercamiento del testigo impersonal al documento objetivo del pasado (la historia) y, de otro, el narrador que se envuelve en la ambigüedad verbal de las conversaciones propias y ajenas (la literatura).

3) *El retorno de lo rechazado y la aparición de lo siniestro:* desde Freud sabemos que el íntegro yo de la conciencia clásica no es tan íntegro ni unitario. Alberga un huésped desconocido, que no da nunca su cara y que deja huellas en la nieve cuando sale de correrías nocturnas. De cuando en cuando lo identificamos en alguien que está fuera de nosotros. El es *él,* pero es también *yo,* y no lo sabíamos hasta dar con el aparecido. Se pone a hablar y habla de nosotros, no podemos menos que reconocer que es así, aunque hasta entonces no hubiéramos tenido oportunidad de enterarnos. Este otro yo, inconsciente, pero no por eso menos propio, capaz de reflejarse fuera de nosotros para que lo reconozcamos y nos reconozcamos en él, pero carente de rostro particular, es como el compañero perpetuo del otro yo, el obvio y reconocible. Es como el cuarto de atrás en el edificio de la identidad.

Freud ha estudiado el fenómeno bajo el nombre de *Unheimlich.* Se le ha dado un equivalente castellano escaso, aunque no erróneo (siempre disponemos de equivalentes pobres en este idioma de precisiones y claridades, cuando se trata de venir desde el alemán y sus brumas y sus multivocidades): *lo siniestro.* ¿Por qué no lo trasero, ya que nos llevaría fácilmente al «cuarto trasero» y a todas sus connotaciones, ya vistas?

Es que *Unheimlich* significa más: lo que produce inseguridad y desagrado, lo inquietante. Es, además, lo privativo o contrario de lo *Heimlich,* o sea, lo propio del *Heim,* de la casa, de la patria. Es lo no hogareño, o mejor dicho, ya que el yo supone también este subsuelo, el sótano o el cuarto trasero de la estructura del yo. Familiar y, a la vez, extraño, ajeno, ese «segundo yo» (puede haber un tercero y muchos más) produce la inquietud de lo demoníaco, de la extrañeza absoluta, de la enajenación en sus múltiples aplicaciones. Es algo de nosotros que se ha llevado otro, que nos ha sido—o sentimos—*enajenado,* desapropiado. Encontrarlo es como mirarnos en un espejo y ver que tenemos la cara de otro que no conocemos.

Freud ha descubierto esta categoría en un ejemplo literario, el *Hombre de la arena,* de E. T. A. Hoffmann, pero la literatura podría suministrar muchos ejemplos más, espigados, sobre todo, de entre la población de demonios con forma humana y otras apariciones que pueblan cierto tipo de narraciones. Lagos de pez, fangales, pantanos, etcétera, suelen dejar emerger a estos compañeros permanentes e indeseables. El cuerpo imaginario que es la psique tiene también su conducto trasero, su cloaca, su vaciadero, donde, como al cuarto de atrás, va a dar todo lo que sobra en el proceso vital de la «casa» *(Heim)* y no quiere ser mostrado. Ello sin perjuicio de su carácter íntimo, entrañable y, por fin, revelador.

El personaje que da la réplica a la «autora» de nuestro libro bien puede integrar esta población de lo *Unheimlich.* Se lo anuncia en la sobrecubierta del libro y en un grabado que cuelga en una pared del «escenario» y que representa a Lutero conferenciando con el diablo.

> «Se trata de un personaje desnudo y, a excepción de la córnea del ojo, totalmente negro: negra la piel del cuerpo, negro el pelo rizoso, negras las orejas puntiagudas, negros los cuernos, negras las dos grandes alas que lo respaldan; está de perfil... y... sostiene con insolencia la mirada sombría y penetrante de su interlocutor.»

A poco de retratado el ser demoníaco en un rectángulo de papel donde abundan libros, como en la pieza que sirve de «escenario» (como para indicar que los dos espacios son continuos), llama al telé-

fono un desconocido, que presentado, a su vez, viste de negro, etc. Se sienta a conversar y demuestra conocer bastante a su «desconocida» interlocutora. Es el habitante del cuarto de atrás, la voz de lo rechazado, el demonio familiar en quien la «autora» se mira como en el espejo de la enajenación. Y los resultados de la «escena» son el libro.

4) *La cultura refugio:* este tema tiene antecedentes en la obra de Carmen Martín Gaite y enlaza con un asunto común a varios escritores de su generación. El desván de la cultura donde el sujeto se encierra a gozar de una libertad íntima—paradoja de la libertad encerrada—, lejos de la mirada supervisora de la autoridad (que bien puede ser un dulce individuo de la familia). Ya he aludido al inciso en su lugar.

Como en otros temas, en éste, el texto insinúa un planteo crítico. Por un lado, el refugio cultural es cuestionado como tal, es decir, que se lo indica falaz y aparente. «La literatura es un desafío a la lógica —dice el demonio familiar, o sea, el 'yo no reconocido' de la 'autora'—, no un refugio contra la incertidumbre.» Y la «autora» asiente. Como en el diálogo que sigue:

> «—¿Usted cree que yo tomo la literatura como refugio?
> —Sí, por supuesto, pero no le vale de nada.
> —Ningún refugio vale de nada, pero no se puede vivir al raso.
> —Se puede intentar.
> —Sería meterse en un laberinto.
> —En un laberinto, bueno, pero no en un castillo. Hay que elegir entre perderse y defenderse.»

En otros momentos, el refugio es evocado como experiencia pasada, tal vez como inciso de la etapa neorrealista. «Lo importante es saber contar la historia de lo que se ha perdido», se dice, intentando una definición de la tradicional idea romántica del arte como consuelo *(Trostung)* de las pérdidas y dolencias de la vida «real». Ejemplo:

> «Y los hombres que me gustaban, y a los que tal vez yo también gustaba, se iban haciedo novios de otra. Aprendí a convertir aquella derrota en literatura.»

Emblema del refugio es la isla de Bergai, imaginario lugar (separado de todas las tierras, aislado puesto que isla) cuyo nombre contrae sílabas del apellido de Carmen Martín Gaite y de una amiga de infancia. También es un espacio libre del control externo, pues los hechos que en ella ocurren son *sucesos de ninguna parte,* historia del reino de Utopía. Y de Bergai, ente ideológico que genera conductas, como siempre lo hace lo ideológico, quedan pautas en la vida cotidiana de

la «autora». Bergai son los papelitos con anotaciones fugaces, doblados y escondidos en recónditos libros, cajitas mínimas, costureros donde todo cabe, maletas de doble fondo, cuartos de atrás por fin y siempre.

Pero también esta compensación y estos viajes a las tierras utópicas, por medio de las triquiñuelas de la literatura, son inútiles, salvo que lúcidamente se los reconozca como un ejercicio terapéutico (la catarsis, que también clásicamente se atribuye como cualidad al arte).

> «... por todas partes me sale al encuentro la huella de esos conatos inútiles; vivo rodeada de papeles sueltos donde he pretendido en vano cazar fantasmas y retener recados importantes; me agarro al lápiz ya por pura inercia, sé que es un vicio estúpido, pero me tranquiliza los nervios».

5) *La condición femenina:* el texto vuelve sobre una de las constantes en la obra de Carmen Martín Gaite, pero ahondando la descripción del tipo de mujer escindida del mundo masculino y de algún modo complemento de la opresión que le propone el compañero-amo, resignada cómplice y víctima a un mismo tiempo.

La condición de la mujer también fue a dar al cuarto de atrás de las intimidades e ilusorias libertades durante el franquismo. «Tirando del hilo», obteniendo la «retahíla» del tema, aparece la mujer en su monarquía doméstica, en intimidad y en soledad, encerrada y, como en todo encierro, coartada y, a la vez, protegida por los muros del calabozo. Cuarto de costura, enseres domésticos, tiendas elegantes, modelos de vestidos, telas, probadores, espejos, baúles, roperos, son las murallas que prolongan el encierro-refugio más allá de la casa. También la mujer era el ser «que no debía ocuparse de» y tenía, en la ciudad, señalados unos espacios que no podía traspasar sin caer en la categoría de la conducta punible. Y uno de ellos era el espacio intelectual. «Esa se entretiene con cualquier cosa—decía mi madre—; le gusta mucho estudiar. Demasiado—decía la abuela—; no sé a qué santo tanta cavilación.» Y más adelante:

> «Esa niña, qué manía de ponerse a leer con la cara pegada al balcón... ¿No ves que dejas las marcas de los dedos y las narices en el cristal? ¡Dios mío, los cristales recién limpios!»

En el cuarto de atrás quedaron los conatos libertarios infantiles:

> «... me daban ganas de empezar a abrir cajones y baúles y salpicar de manchas de tinta aquella pesada herencia de hacendosas bisabuelas...»

y el lesbianismo:

> «—¿Era usted lesbiana?
> Nunca me habían hecho esa pregunta; si alguien me la hubiera he-

cho entonces habría contestado con otra: '¿Que si soy qué?', era una palabra que no circulaba jamás, ni siquiera clandestinamente; si la hubiera oído la habría apuntado como todas las que aprendía nuevas y cuyo significado aclaraba luego consultando el diccionario, seguro que su sentido me habría parecido inaceptable, algo sobre lo que había que correr un tupido velo...»

La respuesta es en verdad cedida por la «autora» a un confesor de la época, que bien podría haber dicho: «Eso no existe» y negado la realidad por una suerte de nominalismo negativo. Es una palabra sin acepción, una mera glosolalia. Pero ahí está, en el cuarto de atrás, flotando a la deriva, acaso sin llegar al país del deseo, la isla de Bergai.

BLAS MATAMORO

Ocaña, 209, 14.º B
MADRID-24

N O T A S Y COMENTARIOS

Sección de notas

VIOLENCIA Y EROTISMO EN EL CINE

Sexo y violencia pueden ser considerados como dos constantes casi ineludibles del cine y la sociedad contemporánea que lo engendra. Pero sus acepciones, significados, contenidos y proyecciones son tan amplios, contradictorios y polémicos que exceden los límites de este trabajo. Se necesitarían varios volúmenes y especialistas en psicología, sociología, medicina, teología, política e historia para abarcar, siquiera parcialmente, un tema tan extenso como sembrado de equívocos.

La primera precisión normativa es ceñirse a su gravitación en el cine. Allí también, sin embargo, las ramificaciones de ambos conceptos se extienden casi hasta el infinito, con el agravante de que hay tantas aproximaciones al sexo y la violencia cinematográficos como filmes en su historia. Ya que no son demasiado numerosas (ni siquiera en el cine infantil) las películas que de alguna manera no tengan que ver con formas directas u ocultas, positivas o negativas, de manifestaciones que al fin son inherentes a la condición del hombre.

Razones prácticas sugieren, en principio, una división definitoria. El tratamiento del sexo en el cine sigue una curva ascendente que llega a fines de la década del 60 y los dos o tres últimos años a un máximo inimaginable de audacia y amplitud, que no se limita al filme «hardcore» [1] confinado a las salas especiales, sino que roza todos los géneros convencionales. De todos modos, la terminología ayuda a complicar las cosas, porque más que de sexo como manifestación biológica, habría que hablar de erotismo, eso que los diccionarios clásicos y los censores definen cómodamente como «expresión enfermiza del amor» [2].

Esta exageración semántica y moral permite descubrir, no obstante, que en el cine la exposición directa del tema y coyuntura sexual es

[1] De acuerdo a la terminología impuesta por los americanos, «hardcore» es el filme pornográfico con actos sexuales reales y directos. «Softcore», en cambio, es el pornofilme con acciones sólo mimadas.

[2] Glorificación del mismo en el cine es el ya clásico libro de ADO KYROU *L'Erotisme au cinéma*, en una no menos clásica orientación surrealista.

mucho más reciente que el *erotismo*. En 1896, un filme de apenas cuarenta segundos, *The Kiss,* donde May Irwin y John C. Rice se besaban tiernamente en la boca, despertó tormentas eclesiásticas en Estados Unidos, más intensas que las suscitadas por el famoso filme pornográfico *Deep Throat* (Garganta profunda) en 1972.

En términos simples, puede señalarse que un filme que explicita el acto sexual no es erótico, en cuanto elimina todo estímulo imaginativo. En cambio, escenas rodadas cuando los cánones de producción eran muy estrictos (el puritano Código Hays de la industria americana por ejemplo) poseían un fuerte estímulo, muchas veces inconsciente, sobre la sensibilidad erótica del espectador.

Múltiples casos demuestran la inventiva de productores y realizadores para burlar las reglas y obtener un impacto erotizante. Algunas, como en todo contexto represivo, recurrían deliberadamente a los signos psicopatológicos, como el pulgar que se sorbe Carroll Baker en *Baby Doll* (Elia Kazan, 1956). Otras imágenes unían el significante erótico a una violencia manifiesta, como el acto de quitarse la camisa de uno de los protagonistas de *Un tranvía llamado deseo* (Marlon Brando) ante la aterrada Vivian Leigh en la versión dirigida por Kazan en 1952. Las famosas bofetadas recibidas por Rita Hayworth en *Gilda* (1945) eran todavía más explícitas, en su latente agresividad erótico-sádica.

Toda manifestación franca y directa de la gravitación del sexo, capaz de desinhibir costumbres y satirizar su ocultamiento hipócrita, fue objeto preferido de las censuras y, contrapuestamente, desarrolló aberraciones secretas, como revelan las investigaciones sobre los hábitos eróticos de la sociedad inglesa victoriana. En cine son famosos los casos de sanción de Mae West y hasta la prohibición del dibujo animado de Fleisher *Betty Boop,* prohibido en los años 30. Mas ésta es otra faz esencial del tema: como un Jano bifronte, el sexo, el erotismo y la violencia pueden ser en el cine elementos liberadores (cuando están en manos de artistas como Buñuel, Von Stroheim, Kubrick) o claramente alienantes y escapistas, como en mucha producción comercial específica.

Las relaciones peligrosas

«La desmitificación del amor y el erotismo—escribía Simone de Beauvoir en su ensayo sobre Brigitte Bardot—es una empresa que tiene consecuencias más amplias de lo que se suele creer. Tan pronto se roza uno solo de los mitos, todos los demás son puestos en peligro. Una mirada sincera, por limitado que sea su alcance, es una hoguera que amenaza con expandirse y reducir a todos los burdos disfraces que

ocultan la realidad. Por qué y por qué no, preguntan los niños. La respuesta es que permanezcan en silencio.»

En pocas palabras, aquí está gran parte del problema. Y se enfrenta con la Censura, monstruo de mil cabezas (y tijeras), institución universal, que toma infinidad de figuras, oficiales o no, que es instrumento del orden establecido, manifestación social de los tabúes ancestrales. Como en su directa acepción psicológica, censura significar ocultar, borrar de la conciencia algo supuestamente peligroso o vergonzoso.

En términos políticos, toda censura tiende a eliminar transgresiones a las pautas morales, económicas y sociales de la clase o grupo dominante. De tal modo, la clásica invocación a los valores éticos, la salud del espectador y el resguardo de un estilo de vida común, se confunden fácilmente con los intereses de la casta, organización e ideología pertenecientes al poder gobernante.

A este particular tipo de «razón de estado», Orson Welles respondía: «Si nosotros, gentes del cine, pretendemos todavía el nombre de artistas, no debemos olvidar jamás que éste implica el respeto estricto de esta regla: no hay moralidad verdadera que no incluya una resistencia fiera a la tiranía (...). Pues, ¿la moralidad verdadera puede separarse de la salud del espíritu? Y, sin embargo, el censor querría hacérnosla aceptar como una limitación de la verdad. Como todos los tiranos, miente, pues la verdad no puede ser ni debe ser definida, limitada o deformada. La verdad se revela y se afirma. Recordemos que los santos y los artistas que mejor la han servido no se han señalado jamás en la historia por su conformismo».

Estas palabras idealistas del autor de *El ciudadano Kane* se sitúan, como es lógico, en el plano de la auténtica libertad creadora. Pero el argumento habitual de toda censura inteligente (también las hay y son las más siniestras) es demostrar que en el complejo mundo del espectáculo el interés económico es el poder rector, y que éste deforma la pureza del arte con fines mezquinos, entre ellos la alimentación de «bajas pasiones».

La censura, empero, no es el tema de este breve estudio, aunque su gravitación es inevitable en el sector elegido. Cuando Adán y Eva mordieron la manzana y se avergonzaron al verse desnudos, se produjo el primer caso de censura. Y no conviene olvidar que el fruto prohibido era el *conocimiento,* la pérdida de la inocencia original. Importa por eso saber hasta qué punto esa interdicción del conocimiento (como decía Simone de Beauvoir) o de la verdad (como exigía Orson Welles) influye en las formas que adopta el cine en su tratamiento del sexo y la violencia.

Si se reveen las mutilaciones sufridas por los filmes que tratan temas de sexo por parte de las censuras diversas, puede comprobarse fácilmente que son menos afectadas las diversiones frívolas (de esas que abundan en el cine italiano comercial) que las obras que enfrentan en profundidad su gravitación en el ser humano, desde muchos filmes de Bergman en el pasado hasta *W. R. Misterios del organismo,* de Dusan Makavejev (1971), que se basa precisamente en la filosofía sexual del psicólogo Wilhelm Reich.

Reich, por otra parte, desarrolló su teoría de que la asunción plena de la sexualidad era un elemento fundamental de la liberación individual y social de la humanidad. Por sus ideas, fue perseguido y denostado parejamente en regímenes socialistas y capitalistas, como es sabido. En este plano, como intuitivamente lo había proclamado el movimiento surrealista (y en cine Luis Buñuel), el sexo se transforma en un elemento provocador, en cuanto se desencadena como mecanismo antirrepresivo.

Claro está que ese tratamiento desmitificador implica una desmitificación en cadena de «todos los disfraces que ocultan la realidad», como anotaba Simone de Beauvoir. Los vastos alcances sociales de este proceso dan la pauta de la accidentada evolución del sexo en el cine. Y como toda acción tiene su reacción, no puede olvidarse que a sus utilizaciones auténticamente liberadoras de tabúes se opone—como ya se señaló antes—una serie interminable de deformaciones más o menos interesadas, que lo transforman en un subproducto alienante y artificioso. La antítesis de su sentido.

Antes de deslindar ambos campos—y de retornar a la inevitable discusión sobre sus influencias respectivas y su permisibilidad—algunos ejemplos, sobre todo actuales, se tornan inevitables.

Dijimos ya que en épocas de control más férreo—típico en el cine norteamericano del 30 al 50—el sexo y el erotismo se daban siempre en formas oblicuas, pero no por eso menos evidentes. Un clásico del cine fantástico, *King Kong* (la primera versión, de Schoedsack y Cooper, 1933) tiene una trama sentimental estrictamente victoriana, pero que añade el detalle patético del amor imposible del monstruo por la bella exploradora. Los elementos ocultos o desviados de sus signos manifiestos, descubren esta interpretación freudiana: la frágil mujer (apenas vestida de harapos destrozados) es raptada varias veces por el gorila, que la defiende de otros monstruos o—detalle significativo—escapa con

ella a la cima de una montaña y de una torre [3]. Toda la imaginación erótica victoriana—tan púdica en apariencia como tortuosa en la realidad—en sus represiones, ocultamientos y perversiones, está resumida y desmontada en este aparente filme de aventuras.

La serie de *Tarzán* daría también para discurrir sobre las variaciones psicológicas de la sexología victoriana del cine, sobre todo el americano. En la novela original de Edgar Rice Burroughs se alude bastante claramente a la atracción sexual que el fornido hombre mono despierta en Jane cuando se encuentran por primera vez en la selva. Tanto en las novelas posteriores como en las películas hechas en base al personaje (salvo en la primera, de 1913, cada vez más alejadas del original), las relaciones sexuales de Tarzán entran en un progresivo cono de sombra.

Al principio, Tarzán se casaba con Jane y se supone que tienen un hijo. Poco a poco, no obstante, el *ménage* se torna más lejano y concluye por eclipsarse sin explicaciones. En algunos filmes el matrimonio se mantiene, pero en los últimos de la serie producida por Sol Lesser, el hijo se ha transformado misteriosamente en adoptivo. Jane se esfuma para siempre. Por último, Tarzán se vuelve definitivamente misógino, aunque ayuda puntualmente las heroínas de turno. Sin embargo, esta actitud prescindente no existía en el primer libro de Burroughs ni en el primer Tarzán cinematográfico (con Elmo Lincoln, en 1913), lo cual demostraría que su platonismo aparente es fruto deliberado de sus autores por razones de «moral media». No faltan quienes atribuyen al personaje una ambigüedad que tendería al homosexualismo (referencia a las variaciones del taparrabos en diversas etapas, su feminización en «comics» recientes). Pero estas consideraciones sociológicas están ya casi fuera de un interés cinematográfico desvanecido hace varias décadas.

Dos formas características de la sublimación y las alteraciones simbólicas del sexo en el cine son, respectivamente, las «vamps» y las «ingenuas». Aunque la iniciación cinematográfica de la vampiresa, mujer fatal que atrae y/o destruye a los hombres, puede rastrearse en el cine danés y sus melodramas mundanos (con la gran actriz Asta Nielsen como figura primordial), el desarrollo psicológico y sobre todo «industrial» de la vampiresa es acaparado por Hollywood.

Allí se combina la sombría mujer fatal de los melodramas daneses, la ampulosidad física y emocional de las vampiresas italianas (Bertini, Menichelli, Italia Almirante) y la fugaz aparición de las divas expresionistas alemanas de oscuras ojeras. Como es habitual, Hollywood fundió

---

[3] La Oficina Hays obligó a la RKO (la productora) a eliminar cinco minutos en que el enorme gorila atrapa a Fay Wray semidesnuda. El fragmento cortado se extravió, pero cuatro años después la RKO lo halló en Pensilvania y lo repuso en su sitio. (Citado en *El libro de la censura cinematográfica*, de H. ALSINA THEVENET, Barcelona, 1977. Datos en *Esquire*, 1971; *Homenaje a King Kong*, de ROMAN GUBERN, y *Focus on Film*, núm. 16, Londres, 1973.)

sangres e ideas de muchas partes. Las primeras vampiresas son europeas, pero la que hizo surgir el término «vamp» en el vocabulario del cine era una muchacha de Cincinatti (Ohio) llamada Theodosia Goodman, pronto rebautizada como Theda Bara, que era un anagrama de las palabras «Arab's Death» (Muerte árabe). La publicidad le atribuía un exótico y fraguado parentesco egipcio. El mote de *vamp* proviene justamente del filme donde nació su fama, *A Fool There Was,* dirigido por Frank Powell en 1915. Estaba basado en el relato de Rudyard Kipling *The Vampire.* La abreviación «vamp» en los medios periodísticos no se hizo esperar, ligado a las criaturas femeninas de magnéticos y apocalípticos encantos.

Pola Negri, Clara Bow, la fugaz e inolvidable Louise Brooks, atravesaron los turbulentos años 20 junto a otras figuras ya olvidadas y fueron los pilares transitorios de uno de los más influyentes mitos cinematográficos: la ilusión vicaria del amor inalcanzable pero cercano y repetible proyectado desde la pantalla y las luces y sombras de la imagen.

La tríada más célebre del vampirismo cinematográfico—también la que lo trasciende en parte—es la constituida por Greta Garbo, Marlene Dietrich y Joan Crawford. Personalidades muy distintas, que obedecieron asimismo a concepciones cambiantes. La sueca Garbo era el misterio, la lejanía y la promesa de un mundo de delicias apenas concebible. Situarla como algo sobrehumano fue una de las metodologías adoptadas para su publicidad. Su talento indudable, unido a una auténtica necesidad de mantener la privacidad de su vida íntima, la convirtieron en uno de los mitos más enigmáticos del cine. Salvo en sus dos primeros filmes, dirigidos por el sueco Mauritz Stiller, *la* Garbo nunca participó en obras de gran importancia artística ni fue dirigida por realizadores de talento mayor: esto se ha repetido a menudo. No todas fueron malas películas, *Anna Christie* (1933), por ejemplo, basada en la pieza de Eugene O'Neill. Pero lo que permanece de su leyenda como diosa viviente del cine, puede entreverse quizá viendo recientes reposiciones de sus filmes. Es un elemento difícilmente clasificable, como que su base es puramente irracional y subconsciente, y sin duda posee una irradiación erótica pero distante.

Marlene Dietrich, alemana, todavía cantante en la actualidad y estilizado símbolo de la sexualidad lejana, pero menos abstracto que el de la Garbo, comenzó su fama con el legendario personaje de Lola-Lola en *El ángel azul* (Die Blaue Engel, 1931), de Josef von Sternberg, según la novela de Henrich Mann. Allí su atractivo era crudo y directo (tenía entonces un físico más rollizo, al gusto germano) y desarrollaba la clásica historia de la seducción y sometimiento del hombre con una indife-

rencia cínica y demoledora. Aunque bañado en los claroscuros postexpresionistas, que otorgan a su papel el cariz fatalista e inquietante de una fuerza ciega de la naturaleza, el personaje de la Dietrich no presenta aún las características estilizadas que Von Sternberg le otorga en sus producciones americanas (*The Devil is a Woman, La venus rubia, El expreso de Shanghai, Capricho imperial*).

Marlene Dietrich era una imagen artificiosa, complicada, casi fantástica, de lo que entonces se llamaba «mujer fatal». Y, sin embargo, esa envoltura que correspondía sobre todo a la imaginería visual delirante y barroca de Sternberg, tenía detrás a una mujer de sexualidad muy auténtica, sin la cual seguramente todo lo demás hubiera sido un decorado inoperante.

Joan Crawford, por su parte, representó en un período no muy distinto, un tipo más relacionado con la realidad social. El escritor norteamericano Lewis Jacobs [4] describió adecuadamente cómo los cambios en la moral y las costumbres crearon nuevos ideales de personalidad en los «Roaring Twenties»: «La chica moderna pasó del *flirt* al libertinaje, de *jazz baby* se convirtió en *baby vamp* y más tarde en la sofisticada mujer de mundo. Wanda Hawley, Julia Faye y Constance Talmadge fueron las típicas jóvenes bribonzuelas cuyo mordisco era especialmente peligroso, pues se escondía tras una mirada inocente. (...) Colleen Moore, Clara Bow, Sue Carol, Madge Bellamy, Louise Brooks y Joan Crawford personificaron el tipo 'frívolo, libre y despreocupado, de cuerpo flaco, largas piernas al aire, pelo corto y mirada atrevida' (...)»

A las figuras estilizadas, sensuales pero altaneras de Garbo, Dietrich o Norma Shearer, se oponía un modelo más próximo, cotidiano, cuya atracción sexual surgía de su «modernidad», que le permitía una libertad y una iniciativa que suplantaba el antiguo papel de la pasividad femenina.

Este modelo típico del cine americano de los años 20 al 30 está más cerca de la realidad contemporánea y común que las emperatrices y amantes célebres, que, sin embargo, siguieron ocupando su cuota cinematográfica de evasión romántica. Esa chica «moderna», no obstante, seguía respondiendo a los patrones masculinos y posesivos de la cultura tradicional. La *flapper* de este período es empleada de oficina, secretaria, manicura, etc. Es independiente, atrevida y ambiciosa, como anota Jacobs, pero su emancipación no involucra una relación de igualdad ni una mayor elevación de sus derechos al sexo y la vida autónoma. En general, el personaje se presenta utilizando su *sex appeal* para hacerse mantener y sacar dinero de los hombres. *Gold Diggers of 1933* (y sus secuelas del 35 y 37) o *Gentlemen Prefer Blondes* (Howard Hawks,

[4] En *The Rise of the American Film*, Nueva York, 1939.

1953) son buenos ejemplos de este tipo de sometimiento inconsciente expresado por el cine—a veces con ironía, como en Hawks—a través de la eterna «mujer objeto» y sus variantes, cuyo último y dramático retrato mítico corresponde a Marylin Monroe.

Esta perspectiva del sexo en el cine como uno de los tantos frutos de la civilización «masculina» ha sido desarrollada ya por varias sociólogas y escritoras del Woman's Lib, pero poco frecuentada—parece lógico—por los ensayistas cinematográficos. Sin embargo, merece una aproximación.

El sexo, para los hombres

La cuidadosa elaboración—como parte del «star system»—del galán, seductor: ya sea el «latín lover» llevado a la cima por Rodolfo Valentino; de los aventureros dinámicos (Douglas Fairbanks), románticos (Ronald Colman) o sencillos y tímidos (Gary Cooper, James Stewart) no hacen sino confirmar la regla: el erotismo cinematográfico está dominado por los hombres; la parte del juego que se le otorga a la mujer es, según los casos, el sometimiento a la virilidad o el castigo por infringir las normas de la castidad.

La publicidad gráfica y escrita es muy explícita: se utiliza siempre el cuerpo femenino, lo mismo que en los filmes de todo género. Un repaso de los argumentos, desde los más victorianos a los más recientes especímenes del «pornofilme» indicaría el predominio de este punto de vista. Las heroínas pueden ser ingenuas y puras, desdichadas víctimas de los villanos, cortesanas devoradoras de hombres; rara vez serán seres humanos en pie de igualdad y derechos.

En esto, el cine no es más que portavoz o testimonio de la real situación socioeconómica y psicológica de la relación entre los sexos. El hombre asume el papel de protector o de agresor; la mujer debe cumplir su rol pasivo. Cuando pasa al papel de «vamp», la situación intrínseca no varía: simplemente ocupa el lugar de la suministradora mercenaria de placer; y aunque obtenga provecho de ello (desde *El ángel azul* a *La condesa descalza* o muchos ejemplos recientes) está destinada al castigo o la segregación, como ilustra maniqueamente, en forma invariable, el clásico melodrama machista mexicano.

Raras veces, generalmente se trata de obras muy actuales, la mujer obtiene el reconocimiento de su derecho a gozar por sí misma dejando de ser objeto instrumentado. Filmes aparentemente audaces como *El valle de las muñecas* (Russ Meyer) o el *Don Juan* femenino de Roger Vadim concluyen con la destrucción de la mujer que se atreve a igualar

la libertad del hombre para elegir su vida sexual. El cine erótico japonés (que merece un estudio particular) es un caso extremo del dominio masculino, llevado a la consumación del placer mediante la violación, las torturas y el sometimiento moral.

El cine pornográfico—ya sea en sus versiones heterosexuales u homosexuales—mantiene todos los tabúes del prejuicio masculino. *Dirty Girls* (un pornofilme lésbico de Russ Metzger) ilustra desde su título los componentes ambiguos del género. Algunas películas realizadas por mujeres (la franco-argentina Nelly Kaplan fue una de las más lúcidas en *La fiancée du pirate), La felicidad* y *Une chante, l'autre non plus,* de Agnés Varda, obras aisladas de Mai Zetterling, Susan Sontag y Vera Chytilova *(El juego de la manzana,* 1977), rozan o se aproximan conscientemente a una emancipación difícil, que había llegado al arte hace ya mucho tiempo con la Nora de *Casa de muñecas* de Ibsen. Pero un cambio en las circunstancias, sobre todo en el ámbito comercial del espectáculo, parece aún muy lejano.

Sadismo, masoquismo y cine japonés

Es obvio que los componentes sadomasoquistas existen, en muchas obras cinematográficas. Pero hay que distinguir su utilización como auténticos componentes psicopatológicos de la realidad y su vulgar difusión especulativa como elementos sensacionalistas. Por otra parte, el auténtico *sadismo*—es decir, la concepción del marqués de Sade y no su tópico habitual—no parece siquiera en los filmes que se le han dedicado, como el mediocre *Justine.* Una excepción sería la alusión homenaje que Buñuel le dedicó en *L'age d'or* (1930).

El crítico y director francés Robert Benayoun se indigna ante esta deformación espúrea, tan grata a censores como a comerciantes: «Cualquier oportunidad es utilizada para invocar a De Sade, cuyo nombre glorioso se ve constantemente ligado a ideas que aborrecía especialmente. La palabra sádico es usada cada vez más como sinónimo de tortura (en estilo nazi); sádico se usa crecientemente para expresar neuróticos (el *gangster* sádico); en tanto ahora se sabe que Sade, pagando (a pesar de su pasión por la libertad) veintisiete años de prisión bajo tres regímenes e incluso arriesgando la vida bajo el Terror, fue el más lúcido, equilibrado y glorioso de los moralistas. Entre Sade y la crueldad innecesaria, entre Sade y la violencia brutal, entre Donatien-Alphonse-François y los excesos patológicos, hay un abismo tan grande como el que separa las estrellas del cielo».

Pero como ya sabían los surrealistas, que exaltaron las primitivas

obras de Feuillade *(Fantomas, Judex)*, el cine posee—desde la creación artística a la ingenuidad insólita—infinidad de recursos para expresar los sueños inconscientes en fases no «intencionales» de sus contenidos. Buñuel es el caso más excepcional de traslación poética de estos fondos oscuros, de las pasiones secretas de los hombres. El gran cineasta español, como todos los surrealistas, creía en las potencias liberadoras del sexo y en las simétricas aberraciones producidas por su contención o represión ritual.

Era lógico entonces que sus filmes (de *La Edad de Oro* a *Los discretos encantos de la burguesía)* expresasen tanto la liberación de los instintos como los fetichismos, deformaciones y crueldades sexuales provocadas por una sociedad formada en reglas y costumbres hipócritas. Ya decía Sade: «El estudio profundo del corazón humano, un laberinto de la naturaleza, puede sólo inspirar a los novelistas cuya obra puede hacernos ver al hombre, no sólo como es y parece ser (éste es el objeto de los historiadores), sino como puede ser, como las elaboraciones del vicio y las transformaciones de sus pasiones pueden presentarlo» *(Juliette)*.

Si las dos extremidades simétricas del sadismo son la crueldad y el amor, la obra de Buñuel es una de las más iluminadoras expresiones artísticas de un tema que asoma en toda la psicología moderna. Y es notable observar que Buñuel, en su erotismo, es siempre sobrio y casi casto, sin ninguna de las obviedades exhibicionistas del cine «sexy». Por eso mismo, ejemplifica exactamente las cualidades del verdadero cine erótico, puesto que el «porno» es el cine antierótico por excelencia.

Buñuel, por otra parte, es casi el único cineasta que ha elaborado conscientemente estos significantes. Pero las situaciones límite del sexo en sus manifestaciones sádicas, masoquistas (clínicamente hablando) o simplemente violentas, aparecen tanto en los melodramas «naifs» de todas las épocas como en las primeras comedias de Chaplin, en los filmes sobre la génesis de la violencia desencadenada de Laurel y Hardy, sin olvidar las sátiras delirantes de los hermanos Marx.

«Sadismo» y violencia pueden hallarse abundantemente en los dibujos animados, tanto en el ambiguo Disney como en Tom y Jerry. Pero sus contenidos disimulados se tornan manifiestos en un filme «adulto» como *Fritz the Cat,* de Ralph Bashki, donde asimismo se liberan todos los instintos sexuales. Pero en todos estos casos, el sexo no es—como lo era en el antiguo y prohibido *cartoon* de Fleisher, *Betty Boop*—una sátira liberadora de tabúes, sino la manifestación casi diabólica del triunfo de la fuerza, la violencia, la tortura.

Esto lleva insensiblemente al sentido que cada obra otorga a sus contenidos manifiestos y a sus propósitos finales. Sería ingenuo creer que

el 90 por 100 del cine erótico sobre temas sexuales, sobre la violencia social o psicológica, está destinado a una seria indagación, como sucede en Buñuel, Von Stroheim o Godard. La mayoría, se sabe, tiene propósitos puramente mercantiles. Sólo el delirio, el exceso mismo de sus expansiones, transforma su lectura hasta convertirlos en un testimonio auténtico de las necesidades y miserias del hombre.

En ese sector de los contenidos ocultos que sobrepasan las intenciones de sus responsables, pueden colocarse desde cierto cine de terror medio (exceptuados, por supuesto, los aportes geniales de Murnau en *Nosferatu,* o de Tod Browing en *Freaks)* hasta el vilipendiado cine pornográfico, cuyas implicaciones merecerían un volumen de por sí.

El filme pornográfico (cuya confección clandestina tiene una tradición casi contemporánea al nacimiento del cine, desde los ingenuos cortos mudos del tipo *deshabillage de la mariée),* se ha convertido, con las expansiones provocativas de Andy Warhol, las *blue movies* americanas y el modélico *Deep Throat,* en sector que ha despertado en críticos de cine y sociólogos un interés serio, que se aleja del fácil escándalo de los censores.

El material existente, desde el rutinario y casi inocuo cine danés comercial (apto para turistas latinos otrora), hasta el extenso espectro de exhibiciones especiales permitido en Estados Unidos, ha suscitado multitud de polémicas. Para algunos críticos de la sociedad capitalista no es más que una nueva forma de alienación de las masas (olvidando la censura puritana de muchos países socialistas); para otros, es un resultado de la misma alienación, pero fundada en que la insatisfactoria y gris vida sexual del hombre contemporáneo promueve la atracción de las satisfacciones vicarias, como el espectáculo erótico. Algunos van más lejos desde una posición distinta: el «pornofilme», pese a sus formas pobres y objetivos mercenarios, se convierte insensiblemente en un factor de rebeldía ante una sociedad cuyos valores morales están ya vacíos de contenido.

El caso más peculiar e inquietante del filme erótico actual se podría situar en Japón. Razones comerciales, sin duda, pero también una censura muy rígida en sus especificaciones, ha dado como resultado un cine semipornográfico cuya imposibilidad de mostrar relaciones francas y normales condujo rápidamente a un complicado código de interpretación. Sus bases son el sometimiento masculino, la violación acompañada de torturas diversas y, a menudo, la complicada alusión a perversiones múltiples. Curiosamente, el básico desprecio implícito hacia la mujer sometida, se acompaña—en las escenas donde se consuma el rapto—por una súbita impotencia masculina para llegar al hecho. Esta impotencia, asimismo, revierte su drama hacia la mujer en forma de castigo...

Una de las razones que desarrollaron en Japón este tipo de cine —que denominan «Eroducción», en un apropiado neologismo *portmanteau*—es la carencia de salas dedicadas específicamente al cine pornográfico. Paralelamente, la crisis económica de la industria fílmica determinó que muchas productoras—incluso la decana Nikkatsu—hallaran en la «eroducción», de bajos costos y rápida confección en serie una verdadera tabla de salvación.

Resultan instructivas, como fenómeno social y cinematográfico (ya que como siempre sucede, algunos creadores consiguen a través de la eroducción algunas obras significativas) las fórmulas adoptadas allí para eludir una censura rígida y extrañamente alambicada. Como no era posible mostrar órganos sexuales ni revelar, en las simuladas escenas de contacto carnal una efusión directa, las películas japonesas debían introducir algo que *compensara* la ausencia de lo que no era posible revelar.

Desde sus argumentos—invariablemente referidos a jóvenes inocentes o no, pero que finalmente caen en desgracia—se descubre el puritanismo implícito de la pornografía. Como suele suceder con la censura, el protagonista de una «eroducción» se manifiesta a través de un «idealismo invertido», como escribe Donald Ritchie. El culto a la pureza femenina oculta una actitud constantemente hipócrita. El propósito masculino es, lógicamente, obtener la seducción, pero ésta se convierte de inmediato en la desilusión ante el abandono femenino; la mujer se transforma así en un objeto degradante y degradado. Esta relación se manifiesta psíquicamente como de amor-odio y transmite asimismo una clara fundamentación neurótica. El «héroe» traslada sus instintos más o menos culpables al objeto-mujer obtenido a través del sadismo. Una inadecuación profunda a la relación sexual normal y equilibrada transforma esa manifestación sádica en una masoquista, que, como se señaló antes, suele manifestarse en la impotencia carnal.

El ya citado Donald Ritchie (crítico inglés, historiador del cine nipón) escribe al respecto: «Así como el idealismo es invertido en estas películas hasta crear un mito: la universal sentencia de que la mujer es básicamente prostituta, el masoquismo natural se revierte hasta crear las interminables torturas que se le infligen».

En el fondo, estas tortuosas, sombrías producciones revelan una necesidad social, por primitiva y enfermiza que sea. Como todo el cine pornográfico, es en el fondo una masturbación mental, una gratificación para solitarios, *voyeurs* cuya madurez sexual incompleta y favorecida por los cánones rígidos, se desvía hacia una contemplación obsesiva. Pero que en el caso de la «eroducción» japonesa elimina hasta la idea de una relación de placer erótico que no esté centrada en la violencia, la

neurosis y el sadismo más cruel. Un filme que excede los términos de este género es *El imperio de los sentidos,* de Naguisa Oshima. No obstante obedece, conscientemente, a estas mismas motivaciones. Así, del erotismo saludable o crítico, hemos pasado insensiblemente a la violencia. Algo que el cine ha traducido en muchos planos y en muchas formas.—*JOSE AGUSTIN MAHIEU (Cuesta de Santo Domingo, 4, 4.º, puerta derecha).*

LA OBSESION METALINGÜISTICA EN JUAN GOYTISOLO

(A propósito de "Juan sin tierra")

Decía hace ya años Juan Benet [1] que el escritor español, a fuerza de las presiones y frustraciones extraliterarias en que había vivido desde siempre, se había tornado un ser susceptible hasta lo increíble y capaz de tornar fácilmente cualquier material que tocaran sus manos en una carga con intencionalidad política. Este fenómeno ha marcado durante siglos a los pobres escritores de este país; animales exquisitamente extraños y molestos, se recurría a procedimientos no menos exquisitos para arremeter contra su vigoroso temperamento crítico, para silenciar sus sátiras irreverentes, para reducirles a un ostracismo interminable, cuando no para acabar con ellos pura y llanamente, como ocurrió en el caso de Larra.

Y bien, todo hay que decirlo, la casuística de esta fenomenología, con ser despiadamente simple, no es menos compleja con los azares que el tiempo va vertiendo sobre los hombres y las sociedades. Conviene apresurarse a afirmar que la crítica ha hecho, junto y privilegiadamente con la censura y otros fascismos literarios, que fuera posible la existencia de genios como Cervantes, erigidos a fuer de entereza y ese coraje varonil y tan típicamente hispano capaz de asumir los horrores de la represión artística y convertirlos en estimulantes creadores, construyendo de esta manera una verdadera obsesión literaria, y concibiendo la literatura como manía a través de la cual el escritor inmola su culpabilidad mal digerida y proyecta las cada vez más tenebrosas obsesiones personales. La escritura, en este punto, no es sino refugio lacrimoso de una existencia cautivada e idea fija que revierte sobre sí misma de manera neurótica y yo diría que casi mágica; nace una metaliteratura febril,

[1] *La inspiración y el estilo.* Seix Barral, 1966.

que obsesivamente se interroga, interrogando a los demás sobre su propia validez y licitud, resultando así que nunca termina de salir de sí misma sino con el consuelo y esperanza de inquirir de alguien la respuesta certera que justifique el acto de escribir una obra literaria.

El caso de Juan Goytisolo, suficientemente conocido, pero no analizado, revela a la perfección la manía de la literatura, heredada en una nunca gloriosa tradición y asumida con resignación y furor desde el momento en que marchó de España en 1956. A medida que el exilio (alguien dirá que voluntario, y no voy a ser yo quien defienda a quienes se quedaron entonces en España o a quienes, por el contrario, marcharon al extranjero) se iba haciendo más depurado, esencial y sustantivo, la propia experiencia de destierro fue tomando un carácter recurrente; como todo el mundo sabe, la llamada última etapa de su obra, desde *Señas de identidad* [2] hasta *Juan sin tierra* [3], pasando por *Reivindicación del conde don Julián* [4], exploran hasta lo exhaustivo y lo macabro el tema de la expatriación y, por ende, cuestionan la identidad nacional del hombre a través, no vamos a entrar en ello, de un recorrido sinuoso, críptico y crítico, e igualmente lúcido, por nuestra realidad histórica.

En cierta medida, el escritor cree vivir un sueño [5] hasta y después del momento en que decide abandonar un suelo al que voluntariamente renuncia cuando se da cuenta de que es un desheredado y un maldito. Comienza ahí la obsesión metalingüística, y la obra del autor empieza a cuajarse de lugares comunes que van trazando la abrumadora congruencia de un hombre que no puede hacer otra cosa que preguntarse a sí mismo de continuo cuál es la razón de encontrarse así, cuál es la razón de haber nacido en ese país, por qué ese país es de esa manera, por qué y para qué es escritor y, en suma, qué hace en este mundo.

Lo único, y paradójicamente, lo mucho, que puede asegurar Juan Goytisolo es que la crítica (y no me refiero ya a la crítica literaria, sino al aparato burocrático-administrativo-censor que a veces, y hasta ayer mismo sobre todo, le respaldaba) le ha marcado de forma indeleble. Goytisolo es el producto de la crítica, y a causa de ella y gracias a ella es lo que es y escribe lo que escribe. Esta diabólica ironía, que los hechos demuestran, marca la frontera, el contubernio y la dependencia entre el escritor y la crítica, para la que, como luego demostraremos, escribe las más de las veces. Esa obsesión metalingüística de Juan Goytisolo viene marcada, trazada y gestada amorosamente por la crítica, que le negó el pan y la vida; en base a ella, el escritor catalán concibió

[2] *Señas de identidad*, editada por Seix Barral en 1976.
[3] *Juan sin tierra*. Seix Barral, 1977.
[4] *Reivindicación del conde don Julián*, editada por Seix Barral en 1976.
[5] Esta frase es de Juan Goytisolo y aparece en *El furgón de cola*, editada por Seix Barral en 1976.

en su neurosis una obra atormentada y metaliteraria, que de otra forma no sabemos lo que hubiera sido.

En *Juan sin Tierra,* Goytisolo reivindica lo que él denomina función erógena de la escritura (habría que examinar y precisar la veta reivindicativa, a todos los niveles, que posee la obra del escritor barcelonés); en virtud de esta función, reivindicada por cierto de manera metaliteraria rompiendo la exclusiva propiedad narrativa de la novela, el escritor se encuentra a solas ante la página en blanco y automáticamente siente la necesidad de vulnerar esa pureza virginal con la violencia erógena de la escritura. Escribir es así un acto de placer solitario, donde el autor conjura sus tormentas interiores dándolas rienda suelta a través de su postura onanista. Este acto aparece trazado en forma de monólogo desesperado y vengador, a través también de una ruptura solitaria con los cánones del género, y afirma (de otras maneras, como la encuesta, el diálogo o la descripción) la voluntad rotunda y rompiente de creación en solitario al margen de los dictados del buen decir o la crítica solvente.

Pero en realidad, ¿para quién escribe Goytisolo? ¿Para el público (qué público) o para la crítica? Más parece, si se profundiza en la lectura del libro, que Goytisolo escribe, quizá inconscientemente, para la crítica, que no para el lector. La erogenia real de la función literaria parece provenir más del regodeo inconfesable del autor en esa esclavitud que él cree haber roto epatando a los dictadores de la crítica. ¿Literatura para la escuela de censores y moralistas o para un receptor hipotéticamente llamado público? Realmente, el problema es más complejo y rebasa la profundidad de este espejismo. La masturbación literaria de Juan Goytisolo en *Juan sin tierra* (síntesis y culminación de los intentos anteriores) procede no tanto de entablar una batalla con la crítica en una aparente e insoportable egolatría pedantesca, como de entregarse rebeldemente en sus brazos a falta de un público real que respalde su labor de creación.

Certeramente afirmaba nuestro autor [6] en cierta ocasión que la sociedad no necesita ya al escritor, el cual queda convertido en un instrumento decorativo o malabarístico, sin otro peso específico que su grotesca fisonomía, y sin otra posibilidad de salvación que la hipoteca de su libertad, pasando a la militancia política o la renuncia a todo lo que no sea la propia soledad de su arrinconamiento. En una sociedad industrializada, masificada, convertida inmisericordemente al consumismo, planificados sus actos y suspiros, así no menos sus diversiones (rigurosamente fútbol, discoteca, cine, televisión), el espacio sociomoral del es-

[6] En el trabajo-ponencia de JUAN GOYTISOLO sobre «El escritor y la crítica», presentada en el coloquio del York College de abril de 1975 y reproducida en parte por la revista *Triunfo* bajo el título «Escritores, críticos y fiscales» en febrero de 1976.

critor queda tan menguado que es imposible adivinar no ya su conveniencia, sino su existencia real. En este sentido, Goytisolo se entrega a una inmolación y a un masoquismo impenetrable; a falta del público lector que le evidencia, cae en las garras de los intermediarios de la crítica en el abandono total que le da su condición. Mas he aquí que planeada la operación y consciente de su perdida dignidad como profesional, escupe a sus pretendidos verdugos, rompe sus esquemas calenturientos, epata su voyeurismo empedernido desmontando todo posible espectáculo y se refugia, finalmente, en su propio dolor de creador.

Hasta qué punto este cuidado proceso procede de una intentona por salvar la literatura o bien del ansia ególatra de fulminar a sus hostigadores de tantos años, no es cuestión de dilucidar fácilmente. ¿Qué vanguardia es ésta? (empleando la nomenclatura ortodoxa, de seguro repudio por parte de Goytisolo). ¿La que rompe los géneros (o intenta romperlos) por epatar a los fiscales y ediles de la crítica autorizada o la que propone vías respiratorias renovadas para la asfixia literaria? Nos enfrentamos, ojo al parche, con una metaliteratura, de ahí su adscripción a la vanguardia; por tanto, no se trata de simple literatura hacia adelante, en una función creadora progresiva, sino, al contrario, de metalenguaje, o sea, y como dice Barthes [7], de un lenguaje atormentado, hecho jirones en la imposibilidad de seguir siendo aséptico. Hay vanguardias fértiles y vanguardias estériles; lo que es indudable (y escapando a lo Pilato de la sugerencia de incluir a Goytisolo en una de las dos) es que a veces, las más, el avance y progresión de la literatura ha venido dado por la inclusión del escritor dentro de una relativa tradición, dentro de una relativa ortodoxia; pero, evidentemente, aquí nos encontraríamos con la delicuescencia de todos estos conceptos, acuñados en mala hora por los clasificadores de turno.

Todas estas reflexiones al hilo de la obra de quien puede parecer víctima del ejercicio de crítico, aunque sí es (al menos para mí) su fruto indirecto, deben llevarnos a la consideración más objetiva y antisectaria posible de lo que es y significa la crítica, en especial en nuestro país. Si, como sostiene Goytisolo, la crítica desempeña una fiscalía clara y absoluta, si es verdad que esa misma crítica se arroga para sí y para siempre el derecho a no equivocarse y a detentar los métodos y procedimientos exclusivos de su labor, no es menos cierto que constituye al tiempo una casta poderosa y pertrechada socialmente contra cualquier rebeldía. Con toda mi admiración hacia muchos de ellos, forzoso es reconocer que actualmente constituyen un cuerpo de intermediarios entre el escritor y el público, cuya innecesaria presencia arranca del nacimiento

[7] En su ya célebre obra *El grado cero de la escritura*. Siglo XXI, editores, 1973.

mismo de la cultura, o sea, cuando la literatura dejó de ser popular para empezar a ser, por influjo de esa crítica, erudita.

Es hora de reivindicar (y me uno a lo que ni siquiera es acaso una insinuación en los ensayos publicados por Juan Goytisolo) el papel del crítico, no así su figura, para el creador y para nadie más que para él. El poeta, el novelista, el dramaturgo, deben ser, deberían serlo, los únicos y absolutos críticos de la literatura que se hace en el mundo, y deberían serlo porque su crítica (demostrádolo han ya muchos de ellos) es creadora, es imaginativa, literaria. Nadie crea, si es que alguien puede creerlo, que iba a andar entonces la literatura a mamporros todos los días entre los sucesivos vates; acaso sería entonces el momento en que la selva de las adulaciones y los exabruptos concluiría de una vez por todas, y sería entonces el momento asimismo de que filólogos y lingüistas pasaran a convertirse en los auxiliares imprescindibles de la crítica de los creadores; ellos serían los trabajadores e investigadores infatigables que proporcionarían al escritor sus instrumentos, tantas veces necesarios, para su labor de crítico. Nadie como el escritor conoce en propia piel el mecanismo inextricable de la génesis creadora. Nadie como él tan capacitado para comprender por fin, dotado de esa mezcla ambigua de subjetividad propia y objetividad adquirida, la singladura creadora de la obra literaria. Una larga tradición, desde el mismísimo *Quijote* hasta Octavio Paz o Lezama Lima, pasando por los *Azorín,* Machado, Salinas, Cernuda, Guillén y tantos otros, avala y cerciora esta convicción.

Lo que de cualquier manera tenemos que agradecer a Juan Goytisolo, por volver a su obra *Juan sin tierra,* es el juego literario, el juego por el juego, con sus enormes implicaciones, que desarrolla con admirable habilidad. La gran moraleja que podemos extraer de su última novela es la posibilidad nada desdeñable de identificarnos para siempre con la capacidad lúdica de la literatura. Es hora de que esa función onanista que reivindica Goytisolo se sazone y proyecte por fin en una función lúdica, esto es, una función de competición, lucha, iniciativa, superación, y también de búsqueda y exploración de la realidad en sus infinitas relaciones del hombre con el hombre y con la sociedad, entre otras.

En el encumbramiento de esa función lúdica radica seguramente la clave y el secreto de la futura reconciliación entre el escritor y su público. En el ya citado *Furgón de cola* observaba Goytisolo cómo los intelectuales, los hombres de letras en general, en este país siempre han sido, hemos sido, gentes aburridas, sin el más mínimo espíritu para la diversión, la sátira y el juego no exento de intención. Pues bien, si la literatura quiere ser, y quiere ser algo en el futuro, tendrá que ser muy fácilmente a costa de sacrificar sus demonios académicos, redentoristas

y fastidiosamente serios, a costa de su misión lúdica, satírica, creadora de nuevos horizontes. Ahí, repito ahora con gravedad, está, sin duda, la fórmula mágica para el reencuentro, que ya se acerca, entre el escritor y su público.—*JULIO LOPEZ (Cervantes, 4, 2.º SEGOVIA).*

TEORIA DE LOS PATIOS

Una interpretación de la obra de la pintora argentina Natalia Kohen

NATALIA EN LOS PATIOS

Natalia Kohen ha llegado a la pintura después de una trayectoria que comienza por los estudios universitarios de letras, por el ejercicio de la enseñanza y la publicación de diversos libros de poemas. Más adelante ha dirigido ciclos culturales en diversos puntos de la República Argentina y ha llevado a cabo viajes de estudios por las diferentes partes del mundo. Su actividad plástica se inicia en 1969, estudiando dibujo y grabado con Aida Carballo. En 1972, en Londres, estudia en el taller de dibujo de la «Sir John Cass School of Art» y visita con asiduidad el gabinete de dibujo del Museo Británico.

En 1973 se presenta en dos certámenes de carácter colectivo, el Salón Nacional Argentino de Grabado y Dibujo y el Salón Municipal de Artes Plásticas Manuel Belgrano. Al año siguiente vuelve a comparecer en ambos certámenes y en el Salón de Artes Plásticas de la Fundación Isidoro Steimberg, pasos previos para celebrar dos muestras individuales, una en la Galería Galatea y otra en el Museo de Arte Americano de Maldonado (Uruguay).

La primera recompensa la obtiene en 1975. Es una mención en el Salón Nacional de Grabado y Dibujo; es el primer paso de un proceso de consolidación artístico de una carrera recorrida con una gran serenidad y una deliberada lentitud, dejando que el arte construya su propio tiempo.

En 1976 lleva a cabo una exposición individual en la Galería Bonino y participa en la exposición colectiva de Grabadores Argentinos, que se celebra, sucesivamente, en el Banco de la Nación Argentina y en el Centro Paraguayo Argentino de Asunción. El año 1977 celebra una nueva exposición individual en el Museo de Arte Americano de Maldonado, y en agosto de 1978 presenta una serie de acuarelas en la Galería

Del Retiro de Buenos Aires, en las que están presentes todas las características de esta nueva iconografía, en donde plasma su teoría de las imágenes del patio porteño.

En la presentación de esta exposición, León Benarós, que detecta la ausencia de los papeles que interpreta Oliverio Girondo, resume así el encuentro de la artista con su tema:

> «Natalia entra en esos antiguos patios porteños y les descubre el alma. Los encuentra solos y desvalidos. Los mira con mucho amor y una pizca de humor. Entonces los dibuja con ahincada prolijidad y después los pinta. Los ilumina con unos colores muy suaves, con ese rosado del amanecer de un día de verano. No les señala baldosas rotas, paredes descascaradas o humedades cotidianas, porque los quiere retratar limpitos y desnudos, como nacieron, sin distraer la contemplación entrañable con pequeñeces y miserias. Los respira, los comprueba y reconoce habitados por el silencio de las plantas, que crecen con humilde paciencia, calladamente, para no molestar.
>
> Natalia quiere disimular el olvido de la escoba o el plumero, abandonados por ahí, pero se le meten de rondón en el dibujo. Se queda a solas con el aljibe, atiende las florituras de hierro de la cancela, sigue el arabesco de la ménsula de un farol. La conmueven esas macetas panzudas, esos inmensos cacharros indígenas de arcilla roja, que lloran ausencias de quena en los patios porteños. Retira con delicadeza los visillos de una puerta muy angosta. Juega al ajedrez con el dibujo de los mosaicos.»

Estos patios son estrechas escenografías para el recuerdo; el rigor, la deliberada premiosidad con que están realizados, evidencian un afecto poco común a la tarea artística, al mundo maravilloso que decide y define la acuarela, a la gama apenas insinuada, al contrapunto, a la claridad del agua, a la tenue rotundidad de la materia.

Hay en esta serie patios de los aspectos más diferentes, como si la artista intentara hacer una geografía y una etnología del patio, aun cuando la figura humana es siempre la gran ausente de este espacio límpido. Unas veces, las baldosas nos conducen hasta una puerta distante, incluso cerrada, mientras que las plantas consumen en una esquina su tedio de verdes; otras veces, el brocal de un aljibe, un pozo de nostalgias arábigo-andaluzas, definen gran parte del espacio. En ocasiones, el pozo abre la totalidad de su frescura; en otros casos, se convierte en gigantesco macetero. No faltan las columnas que sujetan un tejadillo invisible, un alero que corrobora la frescura y el recogimiento.

Y en todas partes, los objetos son extraños reyes, como el santo que pedía limosna en las escaleras de su propio palacio; su lenguaje es muy diverso, una columna truncada se deja penetrar y ganar por la

planta; un plumero, un cepillo, escobas, nos hablan de un interior del que el patio es resguardo aún más pulcro, aún más impoluto.

No faltan estatuas y cerámicas: algunas, resabios de una manera de mirar que ya se ha olvidado; otras, decisiones del más auténtico mal gusto, y juguetes de niños y una silla vacía que quizá busque la persona que sentaba en ellas interminables labores de costuras. Estos son en 1978 los patios de Natalia Kohen. Pero antes de recorrerlos, de examinar cuál ha sido su profunda siembra de sugerencias, recordemos un poco sus antiguos quehaceres, sus dedicaciones y exposiciones.

Natalia antes de los patios

Desde su irrupción en el mundo de la acuarela, la artista ha cumplido tres etapas. En primer término, una muda crónica de una época indeterminada y remota que inconscientemente se convierte en la narración de todas las eras pasadas. El retrato, que es a la vez espejo y alegoría, plasma las figuras más diferentes: por un lado, un demonio solo, aparentemente espantoso, y en realidad más humano y más próximo de lo que podría parecernos; por otro, un rey confidente y picaruelo que guiña el ojo al infinito. Estos retratos constituyen un Tarot que se articula más allá de la magia y del presagio, son los personajes de una falsa historia, y por ello su contemplación narra todas las historias posibles, se hace enorme confidencia del destino y de la dura aventura de existir. Una larga tradición de grabado y de estampa, de sucios papeles xilografiados, pasando de mano en mano, de feria en feria, marca la catadura ancestral de estos personajes; en su tradición nacen la corona y la faz diabólica, el encantamiento y la magia inevitable.

La segunda etapa está marcada por una peripecia de desnudos de traza bosquiana; son figuras que buscan su yo, que definen su espacio y mienten su tiempo, porque ahora sabemos que el tiempo no es de nadie. La danza de la muerte o la concupiscencia de la vida son el ritmo al que ajustan su gesto y su figura; es una fiesta de cuerpos, ambigua ceremonia de alegrías, en la que el erotismo no traspone las fronteras de lo poético. Todo es un símbolo de sí mismo. Los cuerpos desnudos llegan al espectador después de atravesar un dilatado alambique lírico. Las manos son insinuaciones. Los rostros, presentimientos. Todas las figuras y los que las miramos se vuelven Narciso, aunque nadie consiga ver su imagen en el regato que enamora. Basilio Uribe pensaba ante estos cuadros que eran «como una huella próxima, que se desvanecía en la huida sin tener fin». Prácticamente suspendidas en un vacío, deliberadamente anodinas en la concepción de su rostro, estas

figuras, en las que latían por igual carnalidades de toda época y temores esencialmente medievales, se convertían en insólitos objetos de meditación.

La tercera etapa son los patios. Si los retratos eran mágicos, los desnudos metafísicos y a la vez líricos, los patios son esencialmente épicos; son una epopeya de soledad y de desventura, de amor y de olvido, pero son mucho más, son una constelación de ciencias y de paciencias, de esperas y de esperanzas; cuando el ser humano se va, todo cabe en el patio, la nostalgia y el presentimiento, y hasta es posible que una niña que sufre sin saberlo la tentación de lo poético escriba con carbón sobre una pared: «es tremendo que tú no puedas ser una presencia».

NATALIA DESDE LOS PATIOS

Cuando contemplamos una de estas acuarelas nos sentimos intrusos; parece como si buscando una dirección equivocada en el laberíntico callejero de Buenos Aires, nos hubiéramos encontrado con una casa pulcra, impecable, secreta, dormida, pero a la vez vigilante y atenta, sorda para nuestros pasos, mas paralelamente escuchando sin descanso unos pasos que aguarda y que no resonarán nunca. Como si una dirección cualquiera, una cuadra en la intersección de una calle o una avenida, nos permitiera sumergirnos en un tiempo olvidado, misterioso, en un lugar donde alguien había parado el reloj y había renunciado a la última lágrima.

Entonces nuestra intromisión nos incomoda, nos sentimos furtivos, allanadores, prepotentes, en todo caso, ajenos, extranjeros, invasores; estamos rompiendo una soledad y una espera que tenían sus dueños legítimos, un diálogo interrumpido, cuyas frases hechas de silencio van más allá del tiempo; estamos rompiendo la soledad, miramos al suelo con el temor de haber pisado una rosa.

Desde cualquier ventana, desde un rincón cualquiera, cobijada en un rincón de sombras, cuya ubicación exacta no llegamos a percibir, una persona nos mira sin simpatía, pero también sin animadversión, todo lo más con un silencioso reproche por nuestra confusión aturdida. Cuanto más permanecemos ante la imagen del patio, más claramente sentimos la mirada indiferente que nos localiza y hay un momento en que pensamos que los ojos que nos miran son los de la propia artista.

NATALIA ENTRE LOS PATIOS

De una imagen a otra imagen, de un escenario a otro, soltando en el suelo la regadera, dedicando una última caricia a la planta, renunciando a levantar el juguete que algún niño ha olvidado, la artista como una sombra discurre entre los patios y nos invita a hacer del poema al poema, pasando por la ciencia y la narración, quizá por la canción o el bululú teatral, una teoría de los patios. A ella ya le han dicho muchas cosas, la han contado historias inconexas de la infancia, en la que todavía latía un temor de mazorqueros cruzando las calles de Buenos Aires en su invención de traidores, en su siega de vidas. Cuentos de la niñez, cuando las noches de verano se convertían en un agora de consejas, mientras las estrellas iban cayendo y perdiéndose en el cielo austral y alguien decía sentencioso: «esa estrella que cae murió hace cientos, miles de años». Todo era un constante aproximarse y separarse al misterio, a la soledad, al temor y al infinito.

Más tarde fue la juventud con su impaciencia de bailes y quizá ocasionalmente su escenografía de asados; patio con un dintel que recibía; un siglo de espera para el «hola», en el que los dedos apenas se rozaban; un instante hasta el adiós que separaba, y un vacío inmenso que afortunadamente pronto se iba a rellenar con otras quimeras.

De un patio a otro patio, Natalia Kohen construye su sensible teatro de emociones y deliberadamente lo deja vacío, sin dama y sin galán, sin rostros olvidados o familiares, sin ningún tipo de referencia para que nosotros pongamos nuestros propios personajes, para que inventemos una farsa pequeñita como el propio lugar en el que se desarrolla.

TEORÍA DEL PATIO

¿Cómo construiremos a partir de estas imágenes nuestra teoría del patio? Habrá que soslayar la pedantería y la erudición indispensables que nos lleven por el camino de los orígenes etimológicos e históricos. Tendremos quizá que evocar los habituales fantasmas que lo pueblan describiéndolos e inventándolos, haciendo de la imaginación un cajón repleto del que surgieran perdidos daguerrotipos. Tendremos también que mirar el valor de los días, el perfil de los sueños, lo que el patio representa como lugar de encuentros, y veremos en el patio el encierro benévolo que sólo deja una salida para el cielo. Desde el patio sabremos que los tiempos han cambiado porque vemos las antenas del televisor o el paso del avión que marcha hacia lo lejos.

Con todo esto construiremos la teoría del patio, que no será la única

ni la exacta, que será tremendamente personal y subjetiva, como un papel pautado en el que cada uno puede escribir sus propias notas e incluso probar la aventura de pintar corcheas y semicorcheas, fusas y semifusas, que no guarden entre sí relación rítmica alguna; podremos incluso inventar notas y también descubrir palabras, porque si de algo estamos convencidos es de que nunca se imagina suficiente, que no hay palabras ni músicas que puedan cumplir su misión cerca de cada situación y de cada sentimiento. Todo ello es lo que el patio nos sugiere y a partir de él vamos a ensayar.

Los inciertos orígenes

Sólo los pueblos que huyen del sol refugian su buscada dimensión de soledad en el patio. Algunas ciudades árabes muestran en su obsesión por huir del calor un trazado urbano que es un entrecruzarse de vericuetos y una finta incansable a la temida llegada del astro rey; ciudades como Fez y como Murcia son los testimonios de esta incansable búsqueda de frescura.

Por ello el patio es siempre un itinerario de sombras y la etimología es, como casi siempre, accidental y engañadora, ya que, como recordaba hace meses una revista de arte, la palabra «patio» deriva de un vocablo latino: *patere,* que significa estar abierto. Dos claras dimensiones de significado derivan de esta circunstancia: por un lado, la relación con *pater,* la vinculación de la casa en el doble meridiano romano y árabe a la autoridad paternal; por otro lado, todo lo que se refiere a la exteriorización, a lo accesible, a lo disponible, a lo manifiesto, lo claro, lo evidente y lo indiscutible. De aquí, vocablos como patentes, patentizar, que vienen a demostrar todo lo contrario de lo que el patio representa. Si la plaza pública patentiza las intenciones y sirve para exteriorizar los proyectos de organización en común de la existencia, el patio, dejando al margen el concepto paternal de autoridad, siempre relativo, como todas las relaciones de dependencia, es, sin duda alguna, un descubrimiento de la arquitectura popular o académica de origen indudablemente mediterráneo, que indaga en torno a la intimidad y desea al mismo tiempo favorecer sus múltiples descubrimientos.

El patio no se abre directamente al exterior, aun cuando para la poética de Borges sugiera la operación de encauzar al cielo y piense que su estructura es como una especie de canalón: «el declive por el cual se derrama el cielo en la casa». Lo que es evidente es que el patio, síntesis de lo claustral y del arbitrario horizonte hacia el cual nos dis-

tendemos, explora la oculta, inexplicable y tensa interioridad del ser humano.

El patio es en todas las arquitecturas que lo usan una estructura críptica, sobre el que todos esperamos que la voz del muecín nos llame a la reflexión y a la plegaria. Es también el tránsito por el que oramos y cantamos sin palabras, creyéndolo nuestro monasterio, nuestra abadía o la privada y hermética sinagoga, en la que a la vez somos oficiantes y asistentes. En todas las dimensiones, el escenario de uno más de los diálogos, siempre frustrados, del hombre con un Dios que no responde.

Los habituales fantasmas

Por moderna que sea la casa, nunca falta una hora en la que su patio se puebla de fantasmas de los que vivieron o querríamos que hubieran vivido, de los que soñaron el emparrado y el aljibe fresco y profundo, de los que compartieron nuestro júbilo y vigilaron nuestro crecimiento, de los que promovieron nuestra alegría y gestionaron nuestro desencanto.

Algunos fantasmas nos son totalmente desconocidos; el tiempo los ha separado tanto de nosotros que apenas queda una firma en una Biblia o un carnet de baile lleno de inscripciones semiborradas, un abanico de varillas rotas o un pañuelo en donde se evaporó una lágrima.

El nombre o el recuerdo de algunos tenemos que buscarlos en antiguos libros de historia llenos de cándidas ilustraciones, en donde Juana de Arco arroja a los ingleses fuera de Orleáns o Ricardo Corazón de León lucha por los lugares sagrados; otros nombres, de casi indescifrable caligrafía, llegan en escrituras de propiedad, actas de nacimiento o en viejos diplomas que ya no sancionan la sabiduría ni el prestigio civil de nadie.

Es un gozo pensar que los espíritus de esos cuerpos que un día poblaron el patio están todavía presentes; afirmar incluso que a determinadas horas, cuando los vivos duermen, ellos se materializan. Y por ello los minutos anteriores al sueño son miradas inquisitivas hacia el patio y evocaciones de un bigote y de una leontina, de un largo cabello de mujer reunido en amplio moño, de una opulenta pollera y de una mecedora de incansable descanso.

Otros fantasmas los hemos traído con nosotros. De una u otra forma quisimos que fueran parte de nuestra vida, y por uno u otro camino se separaron de ella. Estos son, aunque no hayan venido nunca, los más tozudos, los más contumaces y reiterativos de cuantos fantasmas

pueblan el patio; nunca sabemos si lo soñamos o si en la primera sombra que se escapa ante el día, en la luz primera que deslumbra nuestro despertar, se evade su imagen, cada vez peor recordada, siempre fugitiva.

Todos los días son un día

En el patio permanecen todos los días los que forman parte del pasado y los que son ayer, pero no los que constituyen el presente, porque el hoy es la única flor que se agosta inmediatamente del patio y que muere de nostalgia o de prisa, de angustia del cielo distante, de las nubes, diferentes siempre, y de las paredes, que no cambian.

Con el transcurso del tiempo, cuando ya vimos morir varios calendarios y rompimos el recorte del diario que anunciaba un casamiento que no era el nuestro, y una defunción que hubiéramos preferido fuera la nuestra, todos los días se confunden en uno solo, quizá un lunes de convalecencia, un martes de reconciliación, un miércoles en el que volvimos de comenzar un empleo, un jueves salvado porque escribimos un poema, un viernes enriquecido con un beso o un sábado de vino y rosas.

Pero si queda un solo día, es un domingo, porque el pasado siempre es una fiesta, porque todo lo que se ha ido está hecho de domingos, en los que se estrenaban zapatos y sonrisas, trajes y brazos nuevos que se estrechaban con miedo a que escaparan, como inevitablemente había de ser.

Al patio han ido a concurrir todos esos días, sobre todo los domingos, que casi nunca transcurrieron en él, que los vieron partir y regresar, y aunque alguien diga que el tiempo ha muerto en un rincón cualquiera invisibles están todos los días, está el día, está el domingo.

El paso del avión

En otros tiempos, el patio escuchó el paso de los soldados que salían a componer una estampa de guerra galana, a lugares que se llamaban Maipú, Esmeraldas, Chankay, Caseros o quizá Junín. Más tarde llegaron al patio los estruendos de los primeros automóviles, siempre jadeantes, en los que, como en algunos hombres, cada paso parecía iba a ser el último. Luego fueron los grandes autobuses rojos, capitaneados por un colectivero agresivo que cobra, conduce, manejando el vehículo por entre el tráfico, siempre increíble, y de cuando en cuando dedica una mirada al retrato de Gardel o a la alineación de Boca con que adorna su lugar de trabajo.

Ahora, de tiempo en tiempo, un avión discurre por el fragmento de cielo que limita el patio. Ha salido de Ezeiza o del Aeroparque, a lo mejor de una base militar. Sabemos que va a ciudades monótonas que se llaman Madrid, Francfort, Londres, Roma o París, en donde la gente sólo se divierte en las fotos de los folletos turísticos. Son ciudades aburridas de huelgas y trabajo diario, en donde no se encuentra ni taxi ni dinero cuando se necesita, y en donde los periódicos dicen las mismas cosas. Algunas son tan tremendas que tienen restaurantes en donde sirven un solo postre, y en donde no saben lo que es el bife de chorizo o el dulce de leche.

Por eso es preferible pensar que los aviones marchan hacia ciudades insólitas y estupendas, que casi no existen, que si existen son como las soñamos y no como dicen los periódicos, ciudades llenas de imaginación y de embeleso, con calles en las que la gente ríe y canta, que en lugar de tener nombres cortos que parecen un cuchillo, como Berlín, tienen largos nombres que recuerdan una caricia, como Samarcanda o Fata Morgana.

Es entonces cuando inventamos nombres de ciudades con vocablos distintos, y nos gusta pensar que no tienen aeropuerto y que el avión va a tomar tierra en un enorme prado de albahaca y ruda, lleno de tréboles y de jazmines, y que los viajeros no van a esperar su equipaje, sino que lanzando al aire sus carteras de ejecutivos, sus sombreros, sus paraguas y las tarjetas de crédito, que pueden volar como mariposas de plástico, van a correr a buscar la ciudad, a reír con la gente, a cantar por las calles y a celebrar una fiesta que no concluirá nunca.

Con dos palabras: amor y nigromante, inventamos un nombre de ciudad: Nigramor; un gesto distraído la sitúa en cualquier lugar del mapa y el patio sueña que el avión va hacia ella.

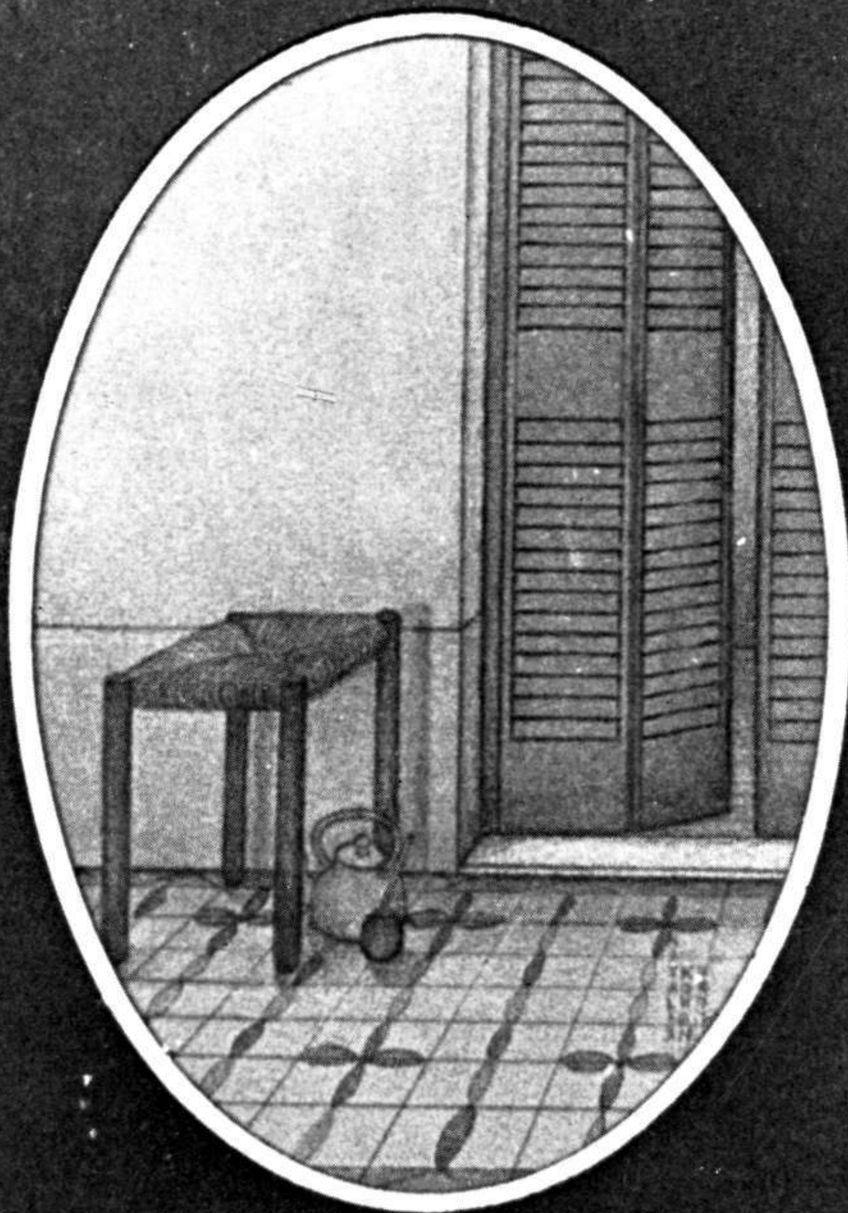
El patio es como un sueño

Si en el verano dormimos en el patio podemos soñar en algo que no ocurrió, que apenas tiene la apoyatura real indispensable. También podemos soñar que se repite algo que pasó hace ya tiempo y que nunca deseamos que terminara. No nos faltará soñar algo que jamás pensamos que ocurriera, tan insólito, tan sorprendente, tan magnífico, que su fuerza nos lleva como el agua o como el viento.

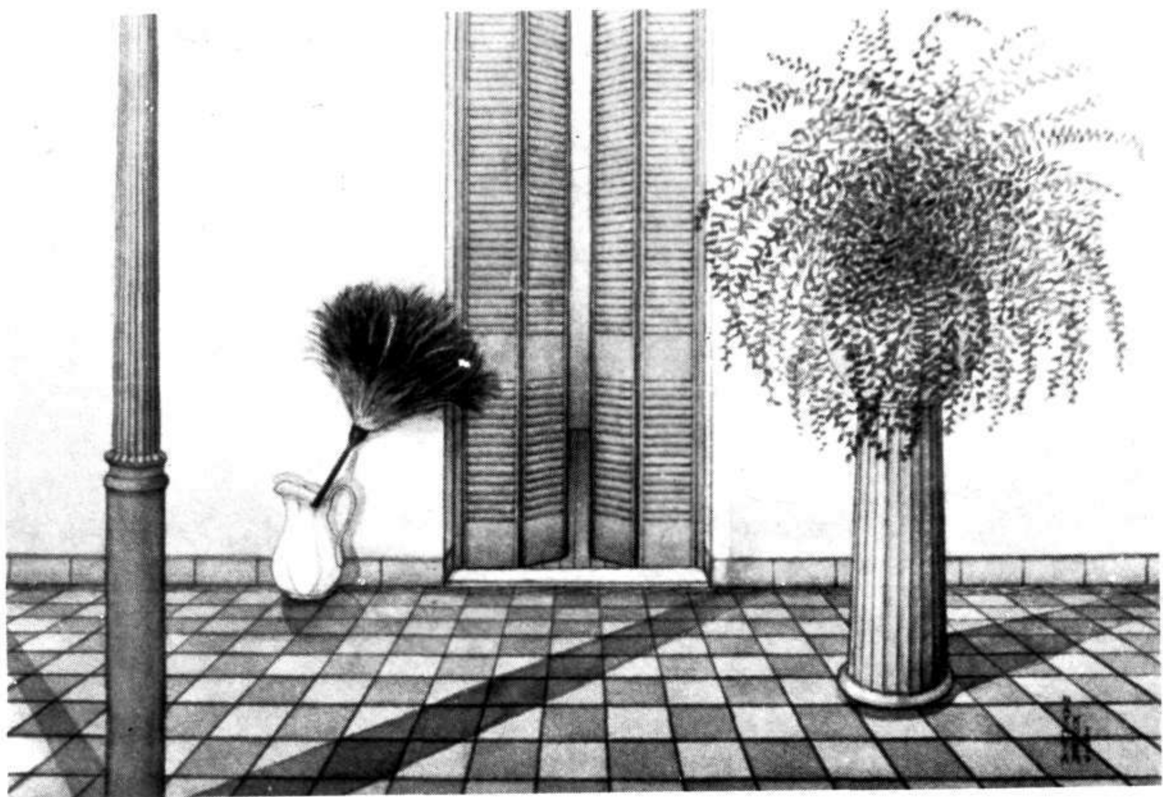
Otras veces el sueño puede ser un descanso tras una larga persecución de inevitable angustia o la carrera hacia algo que deseamos sin atrevernos a decirlo. Lo que sí es cierto es que en el sueño el patio encuentra la clave de su valor mágico y cantan las puertas y la balaus-

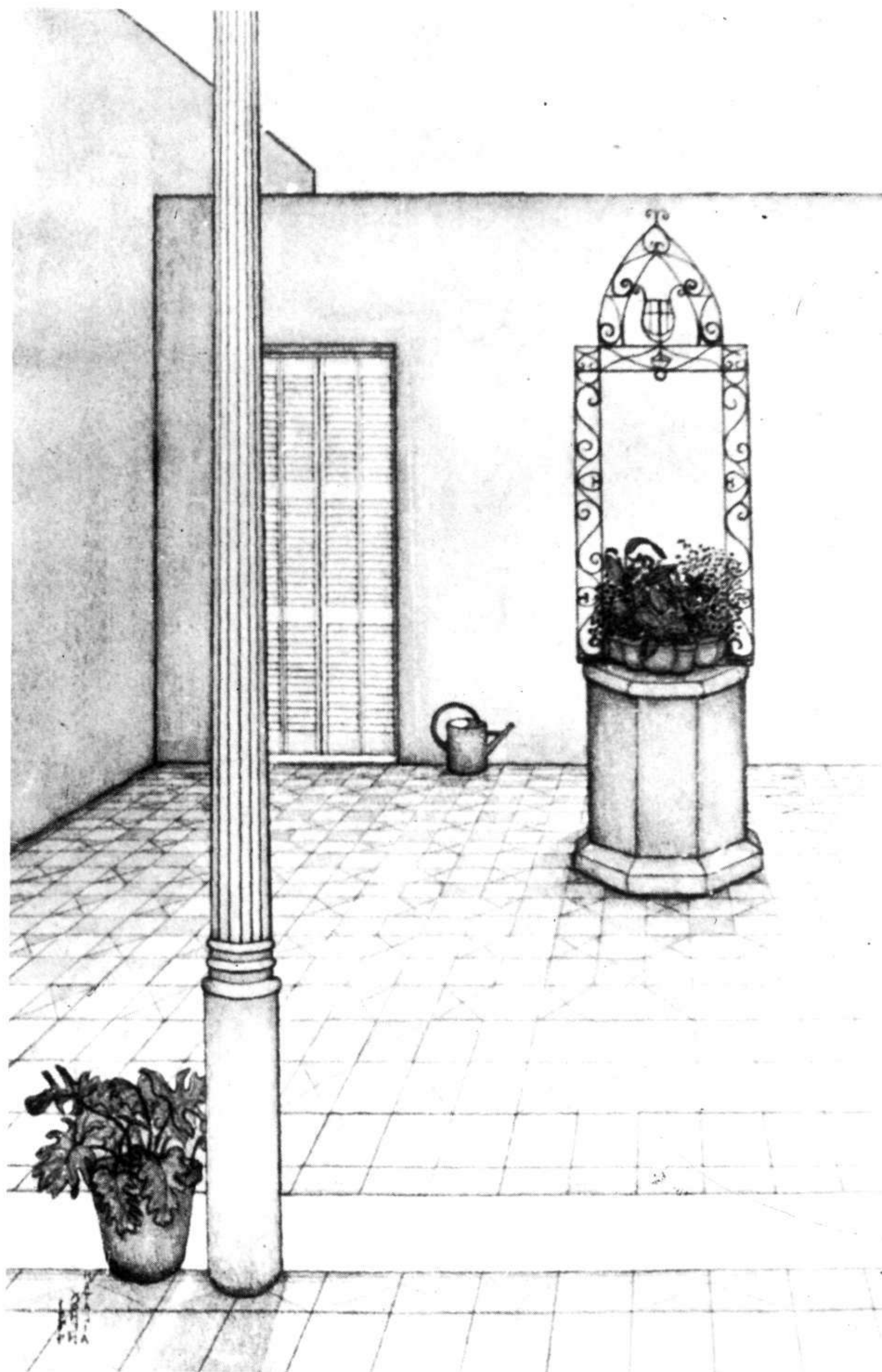


NATALIA KOHEN









trada, chirrían goznes invisibles, la luna acierta a colocar su imagen en el fondo del aljibe, el agua la devuelve y no se sabe si el pozo es el espejo de la luna o la que está allá arriba es simplemente la luna que quedó capturada en el aljibe.

El pozo es uno de los grandes intérpretes del sueño; en torno de él ocurren cosas misteriosas, dentro de él se oyen mil sonidos extraños. Y hay un sueño que es el resumen de todos los demás, como si una figura vestida de oscuro extrajera del fondo del pozo todo cuanto en él cayó en nuestra infancia, cuanto perdimos en nuestra juventud, todas las ilusiones que fueron a buscar dentro, sobre el agua, el reflejo de la luna.

Censo de los patios

De Liniers a Núñez, de San Telmo a Floresta, de Paternal a Mataderos, se esconden muchocientos mil patios con abundorosos tiestos de palmeras lánguidas o firmes, fláccidas o erectas, y retoños de palos de Brasil, y tamarindos condenados por un japonés a no crecer nunca.

En algunos lugares hay girasoles equívocos que sólo saben seguir a la luna. Y sus simientes están vacías, como si fueran una broma que gastaron a nuestros dientes que los quiebran. Y hay también rosas y claveles que desbordan los tiestos en color y en fragancia, y gladiolos como espadas incruentas que un ángel cuzqueño hubiera abandonado para sustituirlas por el arcabuz, siempre más seguro.

Inventario del patio

Un patio contiene unas grandes paredes blancas, un zócalo de color, unos azulejos que llenan el suelo, un cordón de vereda que separa los niveles, dos o tres columnas que sujetan el porche, tiestos, macetas, grandes proyectos de jardín acodado sobre las paredes, una regadera que se esconde en los tiempos de lluvia y se vuelve importante cuando llega diciembre, un aljibe coronado por una rejería en la que alguien siempre intenta colgarse para ensayar la pirueta sobre el vacío ocasional y doméstico, y hay también plumeros, escobas y útiles de limpieza, porque el patio es el espacio que despeja la casa. Y hay una pelota con la que un niño chutó contra la pared llamándose Pedernera, otro más tarde se dio así mismo el nombre de Di Stéfano y nadie fue Kempes porque ya no había niños en la casa.

El patio es rico en grandes paredes para pintar con carbón versos, frases de amor o corazones de dos en dos ensartados en la misma flecha.

Pero eso no lo hace nadie porque en el patio sólo se encuentra gente respetable, tan austera que cuando alguien va a sacar una fotografía se esconde, en lugar de tumbarse en el suelo o revolver los ojos, como hace la gente vulgar. Por eso la parte más importante del inventario del patio está en todas estas paredes sin escritura. Y un día cualquiera, cuando se desmorone la casa y caigan las paredes, y todos se enteren de que el barrio va a cambiar y que en cada cuadra van a construir un enorme edificio lleno de oficinas-nichos para que los ejecutivos se mueran de tedio mal curado o de infarto mal diagnosticado; cuando la casa vaya a morir, y el patio con ella, y todo esté próximo a hundirse, poetas, enamorados y antiguos habitantes de la casa, pintores ocasionales, músicos que no renunciaron a su cartera de aseguradores, irán corriendo al patio a llenar las paredes con melodías y canciones, con frases de amor y poemas, con dibujos que antes no se atrevieron a poner.

El patio es un lugar de encuentros

Otras épocas lo llamaron Aleph; los vascos le dicen *utsune;* es el lugar donde convergen todas las líneas, el punto inicial de todos los caminos, el lugar al que concurren todos los pasos que se pierden. Inmovilidad de la aguja imantada, perplejidad de los astrolabios, reducto increíble donde se guardan las riquezas tangibles de los reyes sabios.

Es el lugar donde se olvidan las frustraciones y se repite esa frase que no se supo decir en el momento preciso. Y volvemos a vivir ese abrazo y ese beso que ya no sabemos quién nos lo daba. Y somos fuertes y jóvenes. Y no existe la muerte. Y si existe queda muy lejos. Y todo es como un mañana arrogante y gallardo. Y el lugar donde esto ocurre es el patio...—*RAUL CHAVARRI (Centro Iberoamericano de Cooperación. MADRID).*

FRANCISCO GRANDMONTAGNE

Francisco Grandmontagne es el autor más nombrado y menos conocido de los que forman la llamada generación del 98. Recuerdo una conversación de queja de su hija María Teresa. Y el haber preguntado en el mismo Buenos Aires a algún rioplatense vetusto si conocía al tal escritor; la afirmación era pronta y familiar. También las cartas dirigidas a Unamuno, el poema elogioso de Antonio Machado o la antipatía con su paisano Pío Baroja, según me contaba Julio Caro en Itzea.

¿Quién era Grandmontagne? Escribió dos novelas: *Teodoro Foronda* y *La Maldonada*. *Teodoro Foronda* es la vida de un emigrante contada por él mismo. La publicó el propio Grandmontagne en 1896, en su imprenta «La Vasconia», que codirigió con el magnífico tipógrafo Uriarte. La fecha no está muy lejana a la iniciación de la novela en la Argentina. Seguía a la novela histórica, tras los primeros pasos de Echeverría *(El matadero,* 1838). La llegada de emigrantes era masiva —1.800.000 habitantes tenía el país en 1865-75, el triple que a comienzos de siglo—, y con ellos llegaron las necesidades sociales y el establecimiento de una nueva infraestructura urgente y, por supuesto, escasa. Ubicaremos bibliográficamente a Grandmontagne.

La novela social

En 1884, Lucio Vicente López publica *La gran aldea,* intento de reflejo del ambiente porteño de la época. El mismo año ve la luz *Inocentes o culpables,* de Antonio Argerich. Con él se plantea de forma definitiva el problema del emigrante en la literatura argentina. La novela es cruda, realista, pero negativa en cuanto a la caracterización del emigrante y sus posibilidades de integración. Anteriormente se había publicado *Palomas y gavilanes* (1880), que reseño por ser su autor un español olvidado entre nosotros, Ceferino de la Calle, emigrante también y autor de otra obra, *Perfiles y medallones* (1886), subtitulada «Panorama bonaerense. Salón reservado». Preocupado con el tema del emigrante escribe Eugenio Cambaceres *En la sangre* (1887); autor de *Sin rumbo,* novela publicada en 1885 y, según algunos críticos, «totalmente argentina». *Libro extraño,* de Francisco A. Sicardi, expone un mosaico doloroso de la sociedad argentina: «Yo escribo porque en la vida hay madrugadas, noches, casas, caracteres, pobreza y dolor...; porque se vive al lado de muchedumbres que se agitan, revuelven y gritan bulliciosas al cántico de la existencia vertiginosa; porque hay cielo, sol y niños enamorados», escribía el autor. Tendríamos que recordar también a Eduardo Gutiérrez, creador del conocido *Juan Moreira* para el teatro. Y situaríamos aquí a Francisco Grandmontagne como cabeza de unión entre el crudo realismo de Argerich, Sicardi o Cambaceres y los amables cuadros de las obras de Miguel Cané, Payró o José Alvarez (Fray Mocho).

La Maldonada (1898), aunque de menor volumen, algo más pretenciosa, no aporta demasiado a la figura literaria de Grandmontagne. El fue consciente de ello y con esta novela cerró su ciclo de ficcionista: «Con *La Maldonada* muere un novelista que pudo haber alcanzado ho-

norable altura de haber persistido en el género y asoma el ensayista de estirpe satírica con profundo fondo moralizador» [1]. *Teodoro Foronda* sí fue importante. En España hemos conocido la figura del indiano, la vuelta del emigrante, pero casi nunca de éste y su circunstancia. Grandmontagne fue el primer español de esa época en dar el resultado de su experiencia personal, contada en vivo, sin excesivas tramoyas literarias. Y fue, literariamente también, una experiencia dolorosa, amarga, en el resultado de unos hijos que se afanaban por borrar cuantas máculas de inmigrante llevaran sobre su cuerpo; la negación absoluta de los orígenes y el nacimiento de cierto nacionalismo creado sobre una base bien pobre.

Grandmontagne, tras una serie de actividades que él mismo relata en *Teodoro Foronda,* llegó a la gran urbe y allí se sorprendió con la amistad de Miguel Cané, gracias a una carta que él había enviado sobre un artículo del escritor, «Tucumana»; era el año 1889. Y el pequeño emigrante encontraba padrino literario. Después llegaría la amistad con Rubén Darío, Unamuno, *Azorín.* En 1896 publicaba, en su imprenta «La Vasconia», *Los raros,* de Darío. Escribe, además, en *La Nación, Caras y Caretas, La Prensa*... En 1902 vuelve a España como corresponsal de *La Prensa,* en magníficas condiciones económicas. Colabora en *El Imparcial, El Heraldo de Madrid, El Sol.* Es convidado para formar parte de la Real Academia Española, a lo que se niega, y a ser embajador de España en Argentina, por boca del alevín del dictador Primo de Rivera, José Antonio, en 1926. Grandmontagne lo recuerda: «¿Se da usted cuenta de lo que habría pasado de haber caído yo en esa debilidad? ¿Me ve usted a mí, el expulpero martinfierrista, con uniforme de embajador saliendo de la Casa de Gobierno? ¿Y después en el coche de ceremonias escoltado por los granaderos a caballo? Y luego, aquí viene lo más serio, al pasar por la Avenida de Mayo, todo el personal de *La Prensa* estaría acodado en los balcones para celebrar mi figura de diplomático con una carcajada que resonaría en la Patagonia...» [2].

En 1905 firma una carta de protesta contra el homenaje que los intelectuales no noventaiochistas querían tributar a Echegaray. Y en 1915, el documento de los intelectuales aliadófilos a favor de las potencias democráticas. El 8 de junio de 1921 recibe homenaje de un grupo de intelectuales: Enrique de Mesa, *Azorín,* Pérez de Ayala, Ramón Gómez de la Serna, Ricardo Baroja, José María Salaverría, Américo Castro, Caro Reggio, Gómez Carrillo, Julio Camba, Manuel Azaña, Manuel Machado, Alfonso Reyes, Arniches, Juan Ramón Jiménez... Grand-

---

[1] R. SÁENZ-HAYES: «Recuerdos literarios. Grandmontagne, la pampa y los vascos en la Argentina». Conferencia pronunciada en el Jockey Club de Buenos Aires el 23 de septiembre de 1966

[2] Idem.

montagne murió el 1 de junio en San Sebastián, víctima de una perforación de estómago.

Grandmontagne hizo posible la colaboración de muchos de nuestros escritores en diarios argentinos. Y ayudó a conocer en España la realidad de aquella su otra patria. Diré, porque siempre resulta útil a su biografía, que era sobrino del poeta vasco Claudio Otaegui y que descendía de «ferrones» (templadores del hierro) procedentes del Bearn vasco-francés, aposentados en la provincia de Burgos por necesidades de trabajo cuando nació el que sería escritor.

Bibliografía

La bibliografía de Grandmontagne no es muy extensa en libros y sí en artículos de diarios y revistas. El quería ser periodista; por eso acabó el creador de ficciones y caracteres. Después de *La Maldonada* publicó *Estudios biográficos* (cinco volúmenes), hoy desconocidos e inencontrables. Publica *Crónicas de Marianela* en 1917, obra en la que, adoptando la personalidad de una mujer, analiza la sociedad argentina de su época. Grandmontagne refrendaba aquí lo buen conocedor que fue de caracteres femeninos. En 1901, *Vivos, tilingos y locos lindos,* gracioso y ágil estudio de estos tres tipos característicos de la sociedad bonaerense. En 1922 ve la luz *Paisajes de España. Galicia y Navarra,* lo mejor que había escrito Grandmontagne, en opinión de Unamuno.

El ultraproteccionismo (1908) y *Una gran potencia en esbozo* (1923) dan la medida de la erudición y el ingenio del ensayista. De 1933 es *Los inmigrantes prósperos,* análisis de la sociedad argentina, de los emigrantes triunfadores, de los trucos de su triunfo en aquella dura y milagrosa pampa que él conoció bien. En 1966 se publicaba en España una antología de su prosa periodística, *Páginas escogidas (1920-1935)* [3], con un acertado prólogo de Ricardo Sáenz Hayes. Dejó también preparada una novela, *El Padre de la Colonia,* que no llegó a editarse, y una obra de teatro, *El avión,* estrenada por la compañía Díaz de Mendoza.

Grandmontagne y el 98

«Y en la pampa, / hizo su historia conquista. / El cronista / de dos mundos, bajo el sol, / el duro pan se ganaba, / y, de noche, fabricaba / su magnífico español.» Así saludaba Antonio Machado a Grandmontagne en la cena homenaje al hispano-argentino. Para quienes hoy

[3] Madrid, Ed. Aguilar.

lean las actas de las celebraciones en la cripta del Pombo aquel homenaje puede parecer una sorpresa. Grandmontagne convivió con los noventaiochistas como en su medio natural. Amigo de *Azorín,* Unamuno, Maeztu, Machado, y enemigo irreconciliable de Pío Baroja. En la correspondencia que mantuvo con Unamuno—sólo se conservan las cartas de Grandmontagne; las de Unamuno se perdieron en un incendio que destruyó parte de la biblioteca de Grandmontagne—están explicadas muchas de sus motivaciones y conocimientos filosóficos. También su devenir personal, que noveló en *Teodoro Foronda.*

Con *Azorín* hay una evidente coincidencia como paisajista del alma castellana; Grandmontagne era castellano y lo sentía, como el ser vasco y el ser argentino. De Ramiro de Maeztu fue Grandmontagne adorado modelo. He advertido su influencia también en Pérez de Ayala. Ya he señalado su intervención para facilitar colaboraciones de escritores de esta generación en las publicaciones argentinas. El ser embajador de las letras españolas lo convirtió en eterno desconocido en ambos continentes. Además de publicar *Páginas escogidas* y ahora *La muerte del paganismo* [4], ningún estudio se ha hecho sobre él.

La muerte del paganismo

En las cartas a Unamuno ya indica Grandmontagne su preocupación filosófica de emigrante autodidacta. A la sombra de una carreta en la pampa lee a Nietzsche. Escribe esencialmente sobre temas de orden sociopolítico. Y muestra una clara preocupación por el valor de símbolo y de comunicación de la palabra.

«Plutarco refiere la historia de la muerte de Pan...» Así comienza este libro. Pero Plutarco encontrará referencias a lo largo de los 35 artículos que lo componen. Sobre el tiempo, almanaques y oráculos; Grandmontagne explica el origen del nombre de los meses; el calendario republicano y romano; el tiempo en la historia, que hace pobres y ricos, y de éstos hace cultura, mecenazgo; cultura y genio militar, ingresiones en la cultura tradicional; Alejandro Magno; la gula y la sensualidad, que conforman la misma situación gozosa de la vida... Grandmontagne discurre por el texto como observador de amplia mirada penetrante. El filósofo Walter Bagehot, por ejemplo, le da pie para discurrir sobre la comunicación, el complejo asociativo de las palabras; Taine, la democracia, la literatura política...

En *Páginas escogidas* se incluyen artículos más en torno a la vida del escritor: su visión de Castilla, impresiones de niñez en el País Vasco,

[4] Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1977.

notas folklóricas, nostálgicas. *La muerte del paganismo* reúne, en cambio, noticias en torno a las ideas de Francisco Grandmontagne, lo que compone su estructura de pensamiento, inquietudes del autodidacta lector voraz de libros, con una apuntada sobria erudición. Hay que lamentar que el libro no se abra con una introducción a la figura y a la obra de Grandmontagne, y que no se indique al final de cada capítulo en qué época y dónde fue publicado el artículo. Pierde así cierta coherencia el libro dada la magnitud de la obra periodística de Grandmontagne.

Cito, para terminar, una frase de comunicación cultural España-Argentina, eterna preocupación de Grandmontagne: «Una de las cosas que de recién llegado a Buenos Aires llamaron, desde luego, mi atención solícita y fluctuante fue la venta a pregón en la calle Florida, la calle de las Sierpes bonaerense, de diccionarios de la lengua, diccionarios de sinónimos y manuales de ortografía. He aquí, pensé, un rito popular a la pureza del idioma como no se halla quizá en ninguna otra parte».—*PABLO DEL BARCO (Departamento de Literatura Española. Facultad de Filosofía y Letras. SEVILLA).*

REALIDAD E IRREALIDAD EN LA POESIA DE ELENA ANDRES

El buscador (1959), *Eterna vela* (1963), *Dos caminos* (1964) y *Desde aquí mis señales* (1971) son los cuatro libros que hasta el presente constituyen la obra de Elena Andrés, y que le han valido para colocarla entre una de las voces más importantes de la poesía española de los últimos años. Elena Andrés es una voz firme, seria y profunda; una poeta siempre sugerente, diversa y de pulcra y personalísima expresión. Adentrarse en su mundo poético es una tarea no fácil, pero sí sumamente recompensante por el estímulo intelectual y sensible que produce al lector.

La poesía de Elena Andrés es una búsqueda incesante, una penetración acosadora de la realidad para intentar saber el porqué de éstos átomos alucinados que nos configuran hombres y mujeres para la vida, para la nada.

El ser humano aquí y ahora, sometido a una sociedad no siempre justa y el ser humano sin tiempo ni espacio, proyectados en su dimensión eterna, son los dos polos principales de la poesía de Elena Andrés. Poesía la suya inmersa en la corriente universal del siglo, el surrealismo. Poesía que además emana a nivel vital y formal de la tierra misma que

ha dado vida a la poeta, del paisaje reconcentrado e inmenso de Castilla. Poesía sobria e intensa, podada de todos los adornos accesorios. Poesía, en fin, de una justa expresividad a la par que potenciada por una profunda reflexión en torno al ser humano en el universo.

La indagación de la poeta [1] comienza en el primer poemario, *El buscador* (1959), y continúa insistentemente a través de todos los libros posteriores.

El título de este primer poemario es significativo: la búsqueda de la esencia del ser humano que se palpa a sí mismo, se nota vivir, pero que, en definitiva, no llega jamás a concretar el porqué de su presencia en el universo ni el porqué de su destino. El hablante lírico (el Buscador; trasunto del poeta) experimenta una y otra vez el irresistible misterio de lo inmaterial, de lo abstracto que siente que lo configura más allá de su realidad corpórea. El buscador lo siente todo, el júbilo de la materia, el miedo de la muerte, la extrañeza de la percepción, la nostalgia del pasado, el misterio del origen y la inquietud del destino del hombre.

El sentir del buscador se inicia en la materia misma que lo configura, es decir, en su propio cuerpo que observa o que se funde con el espacio concreto que lo rodea. La realidad concreta es, pues, el primer paso en la indagación del ser, pero esta realidad pronto es traspasada y trascendida a otras esferas de percepción. La realidad se transmuta en una suerte de irrealismo apasionado por el cual la poeta se lanza en persecución de su misma esencialidad, es decir, la esencialidad del ser humano. Y esta búsqueda es constante en toda la poesía de Elena Andrés, es la razón de su decir poético.

En el libro que comentamos el mundo presentado por Elena Andrés es a la par real e irreal, concreto y abstracto, natural y extraño. Los seres que en él se mueven adquieren matices cada vez más desdibujados hasta llegar a ser unos seres sonámbulos, vagamente oníricos o alucinantes. Seres que, como el loco del poema del mismo nombre (pág. 21) o el buscador del poema «A estos confetis» (pág. 207), gravitan flotantes en el silencio, el vacío, o el sueño de lo irreal. Y las cosas, esos elementos del paisaje en que se ancla toda la indagación tenaz de la poeta, tampoco aparecen reales y palpables, sino como envueltos en un escalofrío misterioso que revela otros niveles de existencia. Un trasmundo de muerte viva parece habitar el entorno real de las cosas en este libro. Y esto es así porque la poetisa intenta la indagación de una realidad que le permita rescatar el tiempo, ese hálito ancestral de tiempo muerto que vibra extrañamente por toda su poesía. Ese constante interés por

[1] *El buscador*. Ediciones Agora, Madrid, 1959.

el pasado remoto es una forma más de búsqueda del porqué del ser humano en el universo.

El presente y el pasado habitan en este libro, pero desanclados de una visión afirmadora o jubilosa. El mundo que aquí se observa o se sueña está traspasado por un irresistible escalofrío de misterio; por una niebla envolvente que lo desdibuja y no permite una sola clave esclarecedora. El frío del tiempo traspasándolo todo, de la muerte deshumanizándolo todo, es la nota más reiterativa del libro. Sin embargo, esta nada no se ve ni con dolor ni con tristeza, sino más bien con extrañeza, con un escalofrío de pasmo y es quizá esta sensación la que le dé a los poemas una inusitada fuerza expresiva:

Como caen muertos los seres de niebla.
Buscador, estos Nadies que nos pulsan
con sus manos de muerto en la garganta,
estas sombras alargadas y frías
que llevan un secreto en los tejados,
las plazas y las fuentes.
Las catedrales y las casas altas
se adivinan flotando entre la niebla,
entre este mar de nada que nos pesa.

(*El buscador*, pág. 26.)

La materia percibida (paisaje y seres humanos en ese paisaje) se transforma siempre en una irrealidad en la que no es posible concretar nada. Lo más concretamente real se desvanece en cuanto se reflexiona sobre él:

Vámonos, Buscador, hacia esos campos,
sábanas de campánulas doradas,
alas de mariposas de colores,
aromas, vida por la vida misma
cubrirán nuestro cuerpo,
nuestro cadáver que ahora sólo sueña,
renacemos, caemos después muertos (pág. 33).

El paisaje se ha percibido como materia viva, es movimiento (alas, mariposas, etc.), pero inmediatamente se ubica la percepción sensual en un contexto evanescente e inmaterial. El ser y el no ser (la plasmación del cuerpo concreto en el espacio e inmediatamente desvanecido) hecho tiempo inmemorial se establece como eje de todo el poema.

La reflexión de Elena Andrés es aguda y, a veces, de una claridad escalofriante. Se tiene en ocasiones la sensación de que su nivel de percepción está ya del otro lado, del lado de la inmaterialidad del no ser;

que ha rebasado la frontera de lo comprobable y se mueve en ámbitos ilimitados, ámbitos en los que han desaparecido el tiempo, el espacio, el recuerdo:

Y de todos los sitios van saliendo
silenciosas y blandas esculturas
que chocan suavemente con mi frente.

Algo olvidé. Un silencio perdido.
Una idea larga como una medusa
de luz y niebla se extinguió en el aire,

se fue desdibujando lentamente
en los mil brazos de Nada que huyeron
volando hasta perderse en el espacio (pág. 72).

Elena Andrés persigue con férrea claridad la dimensión esencial del ser humano. Las respuestas, sin embargo, no llegan jamás, pero su velar, su buscar, su caminar no cesa.

Eterna vela, segundo libro de poemas publicado por Elena Andrés, atestigua la constante búsqueda de su poesía. Fijar el tiempo, el espacio; serse en el universo, es la nota reiterativa de este libro. Pero tanto empeño tropieza con que la realidad no sólo no tiene permanencia, sino que no sirve de clave para desentrañar el porqué de nuestro devenir de seres de misterio. A través del pasado, punzantemente recordado, o a través del presente, tenazmente percibido, la poeta trata de fijar su ser en la vida (la nada que lo diluye todo). *Eterna vela* es un libro en el cual la poeta se palpa siendo y pugna porque el vacío no se adueñe del ser y de ahí que todo el mundo real que rodea a la poeta se transforme, sin embargo, en una fantasmagoría alucinante en donde ya no se sabe cuál es la dimensión del ser. Uno de los poemas donde, a mi parecer, se logra mejor esa sensación de extrañeza e irrealidad es el VII, del que reproducimos los siguientes versos:

¿Llevaré el pensamiento disfrazado?
¿Ceñirá mi cabeza el cucurucho
de agua que lleva el personaje Nadie,
el caminante eterno que no tiene
nacimiento ni muerte ni aún olvido?
Tal vez, amigos, hay muchos instantes
que no los puede sellar nuestra sangre,
sonríen ajenos en extraños límites.
Pero, mirad, las casas nos contemplan
y achatando sus negros portalones
sueltan sus carcajadas de madera.

(*Eterna vela, págs.* 19-20.)

En otro poema de similar factura la poetisa cuestiona con punzante nitidez uno de los fenómenos más desconcertantes de la naturaleza, la locura. Y es en ese fenómeno, el de la locura, donde más escalofriantemente se plantea la esencia del ser. La pregunta inicial del poema sobrecoge por su terrible sugerencia.

Amigos, ved el loco.
¿Acaso, amigos, no lleva en su frente
potencias contenidas de los otros
que evaporadas yerran en caos negro?

Toda la realidad que observa la poeta está siempre traspasada por un increíble halo de extrañeza, de irrealidad, de sensación de vértigo y de vacío.

En *Eterna vela* [2], el ser humano aparece extrañado entre su pasado ancestral y un futuro tan misterioso como ese pasado. La temática que se inicia con *El buscador* se enriquece con una mayor maestría técnica (particularmente por la audacia de las imágenes) y con una percepción mucho más compleja en sugerencias y niveles interpretativos.

La realidad palpada, penetrada y trascendida por el microscopio de la sensibilidad de la poeta madrileña se torna en una suerte de «tras-realidad» misteriosa y vibrante. En este libro toda contemplación siempre está en función del pensamiento penetrador que constantemente se pregunta a sí mismo—se autoexamina—el porqué de su latir, de su ansia, de su percepción, de su entorno, de su, en suma, existencia. Hay instantes en que la percepción de la nada es realmente escalofriante:

¿No habéis sentido, amigos,
un vacío impenetrable,
un vegetar ausente
en la carne dormida?

(*Eterna vela,* pág. 31.)

Y la locura, ese fenómeno de la naturaleza que para Elena Andrés parece ser un reflejo inquietador de la nada, se transmite a veces a través de un paisaje realmente alucinante:

Enigmas y susurros en las matas que ríen
con sus colmillos verdes de sátiros calizos.

(*Eterna vela,* pág. 24.)

[2] *Eterna vela.* Ediciones Rialp, S. A.; Madrid, 1961.

La expresión en este poemario es más audaz y más lograda. La poetisa tiene un especial talento para la expresividad sorprendente, original. He aquí unos breves ejemplos:

Un torso milenario
de molusco y misterio
calcinado sostengo.

(*Eterna vela,* pág. 41.)

Ya vienen las gaviotas
a anidar en mi espalda
....
Empollan unos huevos
de una locura helada (pág. 42).

Dos caminos (1964)[3], que le valió a su autora un accésit del premio Adonais de dicho año, supone un avance con respecto a los dos poemarios anteriores, tanto por el ahondamiento temático como por la audacia expresiva siempre dentro de un surrealismo controlado por la razón. Elena Andrés enriquece su lenguaje y su visión del mundo. En este libro se agudiza el irrealismo vibrante que caracteriza toda su poesía. A la poetisa castellana le desasosiega el milenario pasado que llevamos a las espaldas (espalda, milenario, ancestral, son términos de repetido uso en su poesía) y el misterioso futuro que nos sumirá en un fin que no comprendemos ni aceptamos. Poesía, pues, inmersa entre la nada de que hemos venido y la nada a la que vamos; poesía que debate el enigma del hombre, ser consciente pendiendo entre dos vértigos de vacío: el pasado y el futuro. Percibido el enigma del ser de esta manera, el poema es siempre escalofriante, alucinador, fantasmagórico, misterioso, complejo, sugerente:

Entre unos subterráneos
con luces y con máquinas
estaba la locura
pulsando vagones.

(*Dos caminos,* pág. 26.)

La poetisa se da cuenta del posible peligro de su particular aventura intelectual y poética:

No debe uno tal vez
mirar hacia uno mismo,
mirarse fijamente
tanto tiempo, y con tanta

[3] *Dos caminos.* Ediciones Rialp, S. A.; Madrid, 1964.

osadía hipnotizante;
surgen siempre dos seres
que se abrazan ya trágicos
el uno contra el otro.

(*Dos caminos*, pág. 48.)

Elena Andrés no puede menos que asumir todo ese legado milenario de ser humano misteriosamente erguido sobre el planeta; ser humano en son de un mañana tan misterioso como el origen del que ha sido formado.

La visión existencial de la poetisa adquiere, a veces, una sorprendente expresividad:

Y la mano del tiempo, hombrón de niebla
con su espumosa risa de sarcasmo.

(*Dos caminos*, pág. 35.)

Las cosas, igual que en los poemarios anteriores, participan de la extrañeza de ser y de sentirse siendo, y aparecen alucinantes, fantasmales:

Ese árbol...
está detrás de ti
con sus brazos erguidos,
con sus negras melenas
de locura expectante.

(*Dos caminos*, pág. 45.)

El mundo que Elena Andrés crea en *Dos caminos* tiene una fuerza extraña. Es un mundo que a la par que atrae produce en el lector el desasosiego de sentir que se asiste a una visión que rebasa los cauces de la realidad para entrar en una dimensión en que las pautas no están marcadas y los contornos y perfiles se desvanecen. No obstante, en el libro se nota que aunque la poeta no descubre claves consoladoras, ha llegado, sin embargo, a percepciones clarividentes:

Nosotros, esculturas
con una mueca inmóvil
en la arcilla que espera.

(*Dos caminos*, pág. 70.)

La visión de la nada en este libro es escalofriante. Elena Andrés en *Dos caminos* lleva a un límite insostenible su indagación del misterio. Un equilibrio en la visión se hace ya, en los últimos poemas del libro,

necesario. Ese equilibrio salvador viene a producirse en *Desde aquí mis señales* (1971).

Desde aquí mis señales (1971), el último libro que ha publicado [4] Elena Andrés, marca un paso adelante en su constante búsqueda de la esencialidad del ser humano, del misterio de la existencia. Esa búsqueda que empezará para la poesía de Elena Andrés con el ya lejano *El buscador* y que se continuará en dos libros posteriores ya comentados, continúa en el que ahora nos ocupa, pero con notables cambios respecto a los anteriores. No sabemos cómo derivará la poesía que Elena publique en el futuro, pero creemos entrever en *Desde aquí mis señales* el inicio de una nueva trayectoria en su devenir poético. Quizá este libro sea el comienzo de una etapa un tanto distinta por lo que respecta a la temática existencial de la poeta castellana. Este cambio se manifiesta desde el primer poema del libro en el cual la poetisa proclama su adhesión a la realidad circundante, a la realidad vivencial, sin más. La tarea de la poeta se hace solidaria con el hombre histórico con el que le toca compartir un mundo extraño, misterioso, insondable, pero real y viable. Elena Andrés se proclamará solidaria de ese ser humano que vive a su alrededor. Solidaria del dolor, de la angustia, de la injusticia, del aquí y el ahora. Su poesía adquiere, a mi entender, un matiz muy positivo al evitar la posibilidad de perderse en el propio laberinto interno e integrarse a un tiempo (el presente) y un espacio (su país) para desde ahí continuar su meditación intelectual y humana. Es por todo esto que su poesía adquiere tonalidades más humanas. Por otra parte, *Desde aquí mis señales* es la obra más madura y acabada de las que hasta ahora ha publicado Elena Andrés, tanto por la profundidad de la percepción poética como por la expresividad con que sabe trasladar su sentir al poema.

Este libro es el triunfo de un camino, el triunfo, si se quiere, de la vida, porque en él la poeta se aleja del peligro del abismo (la muerte, la locura, el laberinto interminable del ser, el vacío) y afirma la vida. El júbilo de simplemente ser y sentirse siendo que tanto se echa de menos en los poemarios anteriores aquí irrumpe con inusitada fuerza; con la sobria sensualidad (valga la paradoja) que tan bien sabe expresar esta poetisa castellana. El triunfo de la vida sobre el vacío está claramente aludido en el siguiente poema:

Oprimí la mandíbula tensando
la mano viva, una caliente ola
de sangre roja derrotó a un abismo.

(*Desde aquí mis señales*, pág. 13.)

[4] *Desde aquí mis señales*. Colección Alamo, Salamanca, 1971.

Y esa sangre roja, esa vida, campea por las páginas del libro afirmando la realidad que se palpa, esa realidad extraña que desaparece en cuanto se la penetra en busca de la clave que explique el porqué del ser humano en el universo. Pero la realidad palpable de la que Elena Andrés partía, pero que inmediatamente rebasaba en la abstracción en sus libros anteriores, en el libro que comentamos permanece ineludible y hasta atractiva por su corporeidad, su vitalidad, su jubilosa afirmación de ser porque sí, sin más explicación. Repetidas veces en el libro y quizá por huir de las a veces escalofriantes abstracciones de los libros anteriores, la poetisa se deleita en su propia corporeidad y la corporeidad de los que la rodean:

¡Qué encendida mañana!
Toco fuerte mi mano,
pequeña carne eléctrica que un día
volará como un rayo.

(*Desde aquí mis señales,* pág. 21.)

Por supuesto que este canto voluntarioso de la realidad palpable no está exento del vacío. Detrás del cántico está el silencio y Elena no deja de percibirlo aún en los momentos de mayor euforia. El esfuerzo por afincarse en lo que se tiene—ese mundo real de todos los días que rodea a la poeta—es continuo, aunque la poetisa reconoce que no es fácil mantener su postura.

Muchas veces me cuesta
poner dogma a mi sangre,
a mis nos palpitantes,
a mis sueños frondosos
cual fantástica planta
en el mar de la muerte.

(*Desde aquí mis señales,* pág. 26.)

Las percepciones inquietantes que también existen en este libro están, sin embargo, compensadas por un deseo de retener lo reconfortantemente familiar y cotidiano:

Arriba la cigüeña
sobre maciza torre.
Huele a mieses el aire.

(*Desde aquí mis señales,* pág. 27.)

Pero, por supuesto, la materia (su propio cuerpo y el entorno humano, vegetal y animal) está en la poesía de Elena Andrés, siempre trascendida, alucinada y vibrante de misterio.

Hombres y rocas y aguas vivas
en alucinación me rodeaban (pág. 29).

Si se percibe el aquí y ahora, el ser humano en su limitación de vida real y se trata de afirmar con júbilo ese estar siendo, no se puede, por otra parte, dejar de percibir con igual o mayor intensidad la dimensión eterna del ser; no se puede dejar de intentar desentrañar el misterio del que venimos y al que vamos. *Desde aquí mis señales,* significativo título de la intención de su autora, da señales de este estar siendo, a la par que pide con angustiada sobriedad una señal reveladora que desentrañe el misterio del vacío, de la muerte, de la soledad cósmica del ser humano.

El mundo poético de Elena Andrés tiene el magnetismo de lo que está por crearse (del libro del Génesis) a la par que de lo que está en la fantasía del futuro, en la elucubración de ese mundo fantástico de eternos siglos por venir.

Y ahí radica en parte el inquietante escalofrío que su poesía a veces puede producir a un lector atento a la particular sensibilidad de esta poetisa. En el fondo, por supuesto, de toda esta anhelante búsqueda y estas alucinantes percepciones está el inevitable deseo, la imperiosa necesidad de saber si:

¿Trasciende tu dolor y tu esperanza?
¿Trasciende tu dolor, hacia qué Limbo?

(*Desde aquí mis señales,* pág. 33.)

Desde aquí mis señales es la declaración de un poeta que a través de la continuada labor de muchos años intenta desvelar y desvelarse a sí misma el misterio de la existencia. Y es también la labor de una poeta solidaria con el hombre en su dimensión temporal y en su proyección eterna. Ambos aspectos, que se evidencian en este libro, creo que enriquecen la poesía de Elena Andrés dándole un sesgo más humano, más directo y acercándonos más a la aventura intelectual y espiritual de la trayectoria poética de los tres primeros libros. Sin abandonar ni el intelectualismo ni la sobriedad expresiva, que son dos notas características de la poesía de Elena Andrés, en este libro logra la poetisa castellana una mayor resonancia comunicativa, al tratar la dimensión temporal del hombre. En ese tipo de poemas su verso adquiere un tono directo, sencillo, pero de gran eficacia:

lo dijo el periodista,
otro más, un obrero,
se cayó de un andamio (pág. 53).

Y la contenida repulsa de indignación e impotencia que siente la poeta ante la injusticia no rompe en ningún momento el fluir escueto y terso del verso acusador.

La emotividad entrañable que la poetisa suele soslayar, casi con pudor, da en este libro unas notas cálidas, como en el poema que evoca al padre muerto:

Un niño inverosímil, un anciano
que se achica y blanquea
roba mi sueño ahora, me reclama
unas nostalgias, fértiles dolores
—incierto chorro lírico perdido—
con una mano breve tan cansada.

(*Desde aquí mis señales,* pág. 147.)

El ansia del hijo le puede llegar a arrancar unas notas líricas de profunda emotividad; quizá lo más emotivo que su verso, siempre sobrio, terso, controlado, se haya permitido hasta ahora:

La noche vibrante.
Soy un hueco tibio
de estremecimiento;
seres que no nacen.
Se corre una estrella.
Al fondo del pozo
mi niño dormido.

(*Desde aquí mis señales,* pág. 109.)

Poesía que se ha humanizado cargándose de la vivencia testimonial de la poeta, que, de pie sobre el universo, asume toda su ansia de eternidad y su dimensión temporal.—*ANA MARIA FAGUNDO (Ronda Universidad, 7, 3.º, 3.ª BARCELONA-7).*

UNA HIPOTESIS SOBRE EL PAPEL DE LA MUJER EN EL DESARROLLO DE JOSE MARTINEZ RUIZ, EL FUTURO "AZORIN"

En su ensayo *Eros y tres misóginos,* Serrano Poncela hace notar que la obra de Unamuno, Pío Baroja y *Azorín* nunca peca de «baja sensualidad». «En el caso de *Azorín*—nos dice—, su característica es la frigi-

dez, la timidez melancólica, una constante inhibición ante la fémina de carne y hueso, y en cuanto al sentimiento amoroso, una irrefutable tendencia a intelectualizarle deshuesado de toda apetencia y contacto carnal» [1]. Es indudable que a pesar de que en la obra de *Azorín* la mujer ocupa un lugar importante (los personajes principales de tres de sus novelas—*Doña Inés* (1925), *María Fontán* y *Salvadora de Olbena* (1944)—son mujeres), no es nunca más que un estímulo puramente asexual para la sensibilidad del *pequeño filósofo*. Serrano Poncela llega a la acertada conclusión *(op. cit.,* pág. 160) que «en realidad la mujer en el mundo novelesco de *Azorín* es a modo de leve excitante periférico: color, sonido y vibración térmica que se resuelve en sensaciones análogas a las que produce en él un paisaje, un objeto delicado, una fruta otoñal o un viejo libro».

No es de extrañar, pues, que nuestro autor siempre se mostrara profundamente hostil a toda manifestación erótica en el arte. En su artículo «Dos generaciones», publicado en 1910, por ejemplo, escribió lo siguiente:

> «Causa una profunda tristeza el pensar en esto. La nueva generación de escritores españoles está completa y desenfrenadamente entregada al más bajo y violento erotismo; no transcurre una semana sin que aparezca en las librerías una nueva novela pornográfica; se ponen a estos libros los títulos más provocadores y llamativos; se los anuncia en grandes carteles por las esquinas; se describen en ellos las más torpes aberraciones humanas. ¿Qué pensar de esta generación que así se afirma en la vida y en el arte? ¿Se puede hablar, respecto a esta legión de jóvenes escritores, de ideal, de sentimiento estético y de amor al arte? Ante los grandes problemas de la vida y de la estética, ante la realidad española, ante el paisaje, ante nuestra tradición artística, ante todo lo que debe preocupar a un artista joven—que es inquietud y ambición ideal—, ¿son todos estos libros torpes y obscenos lo que a la nueva generación se le ocurre? ¿No hay en la vida, para estos jóvenes—muchos de ellos de un positivo talento—, más que estas escenas y lances del más chabacano erotismo? ¿Se habrá borrado de un golpe todo el avance que a la literatura patria hizo dar la generación de 1898, y habremos vuelto brusca e impensadamente a considerar en López Bago nuestro ideal en el arte?» [2]

Su hostilidad contra aquellos escritores que se complacían en describir escenas pornográficas había sido aún más intensa a finales del siglo XIX. Llamaba a *La ciudad muerta,* de D'Annunzio *(El Progreso,* 4 febrero 1898), «una de las obras más repugnantes que se han escrito en estos años libidinosos de estetas». Sólo excedía su desprecio por *(El Progreso,* 2 febrero 1898) «el refinamiento obsceno de un D'Annunzio

---

[1] *El secreto de Melibea* (Madrid, 1959), págs. 159-60.
[2] *Estética y política literarias. Obras completas,* IX (Madrid, 1954), 1138-9.

[sic] o de un Baudelaire», el asco que sentía por la novela *Del amor, del dolor y del vicio.* «La novela del señor Gómez Carillo—declaraba en un artículo publicado en *El Progreso* el 29 de marzo de 1898—es una provocación y un ultraje. El arte no es libertinaje, la belleza no es pornográfica.»

Sin embargo, el joven José Martínez Ruiz no era tan puritano como dan a entender los muchos artículos que publicó contra las obras que consideraba obscenas. En su libro *Soledades* (1898), mezcla de citas, meditaciones, cuentos y ensayos, se muestra fascinado por las cartas eróticas (desde luego, encantadoras) que Mirabeau enviaba a su amada. Verbigracia:

> *Je t'embrasse comme et autant que tu veux l'être, le tout sans compter, sans te derober la langue, sans te faire aucune malice enfin, si ce n'est que je te mords partout, et que jaloux de ta blancheur, je te couvre de suçons.*
>
> *Reçois tous les baisers que tu voudrais me donner. Je les disperse sur ton beau corps. Ah! la plus petite place en est couverte; et combien se réfugient à l'ombre de ce délicieux bosquet qui couvre le temple de l'amour!* [3]

Huelga decir que fue casi la única vez que Martínez Ruiz dejó traslucir un interés en el sexo. Sin embargo, no deja de sorprender que en su juventud escribía a menudo acerca del amor y de la personalidad de la mujer. Confesaba que le interesaba profundamente la psicología femenina y que encontraba *(El Progreso,* 22 enero 1897) «más placer, emoción más intensa, leyendo cartas espontáneas de mujer, que no muchas obras—novelas seudopsicológicas, poemas tontos—escritas con todas las reglas de la retórica y de la poética». Pero a pesar de ser partidario de la emancipación de la mujer (ya es sabido cómo fue expulsado de *El País* a causa de sus artículos sobre el matrimonio y la propiedad) [4], manifestaba una hostilidad y un desprecio contra el sexo femenino difícil de encuadrar con sus ideas progresivas. En *Soledades* (en que tanto habla del amor y de la mujer) [5] se deleita en citar opiniones de varios misóginos, como, por ejemplo, ésa de Flaubert:

> *Les coeurs des femmes sont comme ces petits meubles à secret, pleins de tiroirs emboîtés les uns dans les autres; on se donne du mal, on se casse les ongles, et on trouve au fond quelque fleur desechée, des brins de poussière... ou le vide!* (*OC,* I, 346.)

[3] *OC,* I, 350. Véase también la larga cita en la pág. 361.

[4] Véase *Charivari, OC,* I, 264, y el interesante estudio de Inman Fox «José Martínez Ruiz (Sobre el anarquismo del futuro Azorín)», *Revista de Occidente,* núm. 36 (febrero 1960), págs. 157-74.

[5] Véase *OC,* I, 346-51, 360-3, 378-81.

O bien el siguiente pasaje tomado de Karr:

> «—Tu mujer es una rosa—le dijeron a un poeta ciego.
> Y contestó él:
> —Ya lo sospechaba por las espinas...» *(Ibíd.)*

Uno de los temas predilectos de los cuentos que escribió entre 1895 y 1899 es de un joven escritor perdidamente enamorado de una mujer ideal, que resulta ser una hembra alevosa. El primero de esa clase de cuentos, *Las ilusiones perdidas,* se publicó en *El Pueblo* el 6 de mayo de 1895. Dicho cuento empieza con el protagonista llorando amargamente «al sentir alejarse de su alma la última esperanza, el último consuelo, el último rayo de luz...». El autor nos cuenta cómo su héroe quería a una mujer «como se quiere a un santo, a una virgen que se adora en el altar, a una madre». Explica cómo su amada había sido para él «una tabla de salvación, un refugio que encontrara en un mundo del que estaba cansado». Nos describe cómo «juntos los dos», «en las horas angustiosas que el asmodeo del cansancio sugiere recursos funestos», ella, «en voz baja y suave, hacía llegar a su espíritu la resignación de la vida, abriendo sus ojos a un mundo de alegrías íntimas, un mundo en que los dos estarían siempre uno al lado de otro». Entonces él trabajaba «haciendo saltar de su pluma potentes creaciones», mientras que ella le inspiraba «atendiendo a sus menores deseos, cuidándole como se cuida a un hijo enfermo». Pero un día esa mujer le abandona y el pobre joven se encuentra con su última ilusión perdida para siempre:

> «Tenía fe en el mundo, y ahora sólo veía un cambio incesante de la materia, una vida y una muerte incesante: animal gallardo un día, despojos miserables el otro; polvo hoy, mañana planta hermosísima que abre sus flores al sol. Tenía fe en el hombre, y sólo veía la malicia gobernar el trato común, y el interés y el egoísmo teñir de sus colores las almas. Tenía fe en el amor, y el amor «cuervo blanco» de que habla el místico había huido de su lado al sentir más allá el sonar de los doblones y el crujir de los vestidos de seda.
>
> ¿Para qué vivir?
>
> La muerte era su amada. No la muerte descarnada con la que seguir a cuestas; la blanquísima doncella de ojos rasgados y azuladas ojeras, que viene hacia nosotros dulcemente, nos da un beso en los labios y se lleva el alma arrullándola en su seno.
>
> ¿Para qué vivir?
>
> La muerte era su consuelo, y a la muerte invocaba, llamándola tiernamente, con voluptuosidad, deseando tan solo como el sublime poeta de las tristezas:
>
> *Quel di ch'io pieghi addormentado el volto*
> *Nul* [sic] *tuo virgineo seno.*»

(El subrayado es de Martínez Ruiz.)

Parecido a *Las ilusiones perdidas* es el cuento titulado *La dimisión (El Progreso,* 20 enero 1897), que describe cómo un estudiante de Derecho que quiere ser un artista famoso se enamora de una «desconocida», «pálida, enlutada, que ocupaba invariablemente un mismo palco, en compañía de otra joven... medio tuberculosa». Pero por creer que se echaría a perder su porvenir de artista si se dejase arrastrar por su amor rompe con su amada. Sin embargo, no pasa un día sin que vaya a su casa para pedir sus noticias. Se entera de cómo pasa todo el día llorando y de cómo se ha puesto enferma. Por fin, la doncella muere y el héroe acompaña su ataúd blanco (como lo harían más tarde los protagonistas de *Diario de un enfermo* y de *La voluntad)* al cementerio. Vuelve a la casa de la difunta y se queda allí mirando su balcón a través de la llovizna. De repente, la ventana se abre y ve a su amada «riendo frenéticamente». Antes que pueda darse cuenta de lo que pasa, la oye gritar: « ¡Inocente! ¡Monigote! »

Esos cuentos de un romanticismo trasnochado, que prefiguran los amores malogrados de los protagonistas de las primeras novelas de nuestro autor, son de clara inspiración libresca. Sin embargo, cabe la posibilidad de que el propio Martínez Ruiz hubiera sido víctima de un fracaso sentimental. Desde luego, tal era la importancia de su vocación, que es difícil pensar que el escritor dejase vivir al hombre de carne y hueso. Tenemos, no obstante, leves indicios que durante su juventud Martínez Ruiz tuvo más de una relación amorosa. En una carta fechada el 17 de septiembre de 1901, Pío Baroja anunció «una mala noticia» a su amigo. A saber: que «su novia», Aurelita de Quintana, «se paseaba con un joven» que llevaba «pantalones blancos de piqué y el bastón cogido por la contera». «Los intelectuales somos así crueles y terribles», concluía Pío Baroja [6]. La aspereza de los comentarios de Martínez Ruiz (especialmente durante el año 1897), así como el hecho de que van engarzados en un contexto claramente autobiográfico, nos hacen sospechar que no fuera la primera vez que Martínez Ruiz recibía «malas noticias». Miremos el artículo que publicó en *El Progreso* el 19 de diciembre de 1897. Después de quejarse de que en España «todo lo que no produce dinero es deshonroso» (repetidas veces Martínez Ruiz habló de su penuria económica durante sus primeros años en Madrid) [7], y que era por eso que se consideraba «el oficio de periodista, de literato, de poeta», «un indigno oficio», prosiguió con la extraña declaración que esas consideraciones explicaban el hecho de que si un escritor se enamoraba de una mujer sus padres siempre rechazaban su oferta de matrimonio. «De todos modos», agregó con amargura característica,

---

[6] Véase *Un Azorín desconocido* (Alicante, 1973), pág. 189, de José Rico Verdú.

[7] Véase «Fragmentos de un diario», *Bohemia,* OC, I, 293-7, y *Madrid,* OC, VI, 190.

«es muy raro que las mujeres se enamoren de artistas, ya que 'éstas', por regla general (¡y tan general!), son superficiales, ligeras, veleidosas. Gustan de frivolidades; prestan poca atención a las cuestiones grandes; hablan irreflexivamente; no tienen gustos definidos; varían a cada momento de opinión; se adhieren a lo último que oyen. ¿No es natural que les agraden más los que con más paciencia las soportan? Y si además no tiene usted la desgracia de ser doctor en letras (que es sinónimo de calabacín), o de tener cualquier otro título o diploma, o, en su defecto, cuenta corriente en el Banco, ni le gustaría usted a la niña ni a los papás de la niña».

Si se toma en cuenta el hecho de que Martínez Ruiz había intentado de muy mala gana desde años aprobar sus exámenes de Derecho sin ningún éxito, no es arriesgado suponer que las quejas de nuestro autor se fundaban en su propia experiencia [8]. Esta hipótesis adquiere cierta verosimilitud si consideramos un artículo de extraña incoherencia publicado en *El País* (12 enero 1897), en el cual, después de describirse paseando por una calle, confiesa su fascinación por la psicología femenina y alude a los achaques de amor de Nina Wendels. Entonces, sin motivo ninguno, prosigue con la declaración de que tiene un revólver en su bolsillo y que quiere suicidarse por curiosidad. Sigue al artículo una nota de la redacción anunciando que don José Martínez Ruiz había intentado, pero sin éxito, suicidarse.

¿Cuál era su intención? ¿Escandalizar a la burguesía? ¿Imitar a Larra? ¿O simplemente un intento de vengarse de una chica que consideraba se había portado mal con él? Imposible saberlo. Pero de todos modos no es imposible que la amargura creciente del desengañado anarquista que antecedió a la formación del *pequeño filósofo* al principio del siglo tuvo su raíz, por lo menos en parte, no sólo en su fracaso político [9] y en su lectura de ciertos filósofos pesimistas, como Schopenhauer [10], sino también en un fracaso sentimental.—*MALCOLM VAN BIERVLIET (37 Hayfield Rd. OXFORD. Inglaterra).*

[8] Véanse las cartas que envió a su padre (reproducidas por RICO VERDÚ, págs. 135-6) y a Leopoldo Alas (MARTÍNEZ CACHERO: «Clarín y Azorín», *Archivum* [Universidad de Oviedo], III [1953], pág. 174).

[9] Véase el artículo de INMAN FOX sobre el anarquismo de Martínez Ruiz y el mío, «José Martínez Ruiz's Obsession with Fame», *Forum for Modern Language Studies*, VII (octubre 1972), páginas 291-303.

[10] Véase el libro de ANNA KRAUSE: *Azorín, The Little Philosopher* (Berkeley, 1948).

Sección bibliográfica

PERE GIMFERRER: LA POESIA COMO VERDAD PRACTICA [1]

A mediados de los años sesenta, la actitud literaria de un grupo de jóvenes poetas preludia un cambio de sensibilidad entre los cultivadores del género, tanto a nivel de presupuestos artísticos (estética) como en el quehacer concreto (poética). Este cambio de actitud venía insinuándose ya en los poetas más representativos de la generación precedente, aparecida alrededor de los años cincuenta. Pere Gimferrer, uno de los exponentes más lúcidos de aquel intento de renovación frente a la esclerosis expresiva, casi generalizada, de la época, afirma su excepcional valía con su obra poética escrita en catalán (lengua que adopta como vehículo de expresión a partir de 1970), traducida ahora al español por el propio poeta. Será improcedente hablar en lo sucesivo de «frivolidades modernistas» o «surrealismo a destiempo» respecto a la labor que Gimferrer, al igual que alguno de sus compañeros de generación, iniciara la pasada década.

Leyendo la poesía última de este autor, comprendemos cómo lo verdaderamente significativo de su obra radica en el intento de volver a enlazar con la gran empresa iniciada por el romanticismo. Por una parte, el entendimiento de la literatura como instrumento de transformación moral (conocimiento y subversión); por otra, la acertada creencia en que el escritor, el poeta, no sólo interpreta la realidad, sino que al expresarla crea complementos verbales de la misma. Crítica y compensación del mundo. Refiriéndonos a Octavio Paz, el mismo Gimferrer ha escrito: «Es consciente, como pocos, de que el problema central —del que lo histórico es sólo un aspecto—para el poeta contemporáneo reside en la forma en que es capaz de asumir la continuidad del

[1] Pere Gimferrer: *Poesía 1970-1977*. Alberto Corazón, Editor. Col. Visor de Poesía, Madrid, 1978.

itinerario emprendido por románticos y simbolistas» [2]. No es de extrañar que sean el simbolismo, el surrealismo, la actitud crítica (ante la realidad y ante el lenguaje, su doble), los soportes estéticos de la obra de este viejo «novísimo». Se sabe inmerso en una tradición que arrancando del siglo XIX llega hasta nuestros días: la modernidad posrenacentista.

Con *Els miralls (Los espejos,* 1970), su primer libro en lengua catalana, Gimferrer inicia una nueva etapa en el desarrollo de su obra. Parte del problema previo a todo acto creador: el sometimiento del lenguaje utilitario a autocrítica. El libro es una indagación en el lenguaje, la búsqueda de la entidad del autor como escritor y como poeta. Los poemas que lo integran constituyen una reflexión definitoria sobre el acto mismo de la escritura, sobre la relación entre la realidad y la expresión de esa realidad. Localizada en un momento histórico concreto y en un espacio próximo a sus vivencias e intereses, la Cataluña de posguerra, esa realidad se le representa descarnada y abyecta. El poeta, a partir de la sordidez de la historia, descubre «la avidez de este mundo cuando intenta existir, / los cuerpos suspendidos en la fugacidad, / las instantáneas / que en un relámpago inmolan la pupila». ¿Cuál podrá ser, por consiguiente, la expresión acertada de la realidad? ¿Qué relación existe entre la realidad y la expresión de la misma? El poema necesita designar lo real, pero no puede: «le son precisas las paráfrasis / para aludir al tránsito de una nube en verano». Y si el poema no puede designar lo real, ¿qué sentido darle a la poesía?, ¿cuál será la función del poeta en un mundo en ruinas? Gimferrer se propone dar contestación a estas preguntas y lo hace de dos formas que se complementan: desde un nivel conceptual (en poemas como «Celadas», «Sistemas», «Op. 98») o bien desde la dinámica propia de un discurso poético (en «Ahora el poeta inicia una acción práctica», «Junio»). Siguiendo esta segunda manera establece un discurso coherente con sus opiniones críticas: la expresión de las mismas. Supedita el nivel conceptual (casi inexistente en estos poemas) al desarrollo progresivo de imágenes sensoriales que constituyen la única realidad del poema. Está latente aquí la consigna de Ducasse: «La poesía debe tener por objeto la verdad práctica». En efecto, «la poesía es ahora impersonal», «es la verdad práctica: / no aspira a decir lo inefable ni expresará conceptos».

Gimferrer abandonará temporalmente uno de los niveles de su poesía, el intento de poetizar la historia íntima a partir de pretextos histórico-culturales (procedimiento recurrente en *Arde el mar)* o basándose en referencias sacadas del cine americano en su época dorada (punto de partida de *La muerte en Beverly Hills).* Lo cual no significa la ruptura con su obra anterior, a la que pertenecen los dos libros mencionados,

[2] Cfr. PERE GIMFERRER: *Radicalidades.* Antonio Bosch, Editor. Barcelona, 1978, pág. 53.

sino el desarrollo de uno de los niveles presentes en ella desde un principio. Continúa valiéndose de los mismos procedimientos: las asociaciones libres, los cambios de niveles expresivos, la simultaneidad de planos, rompiendo así el discurso lógico para imponer su propio discurso.

Los poemas de *Hora oscurecida (Hora foscant,* 1971) y *Fuego ciego (Foc cec,* 1973) serán la expresión directa del proceso mismo de la experiencia. Aunque estos dos libros se diferencian en el aspecto formal, más visible en el segundo, responden a planteamientos temáticos no muy diferentes. Basándose sobre todo en la percepción fenoménica, las imágenes sensoriales se convierten en los ejes del poema. El lenguaje nos conduce a la afirmación del instante a través de la presencia de los seres, de su conocimiento. La visión pesimista del mundo, nota dominante, viene dada por los motivos que Gimferrer trata en estas obras: la destrucción incesante del mundo y la visión trágica del hombre, consciente de su caducidad. Aparece en este punto una nueva característica: la pretensión manifiesta de aunar la tradición clásica con la tradición moderna. Mediante el empleo de formas y procedimientos estilísticos, propios unos de la tradición clásica, otros de la moderna, el autor nos presenta una nueva manera de ver los temas principales de la poesía clásica: la muerte, la tensión entre la fugacidad de la vida y el conocimiento. El formalismo preciosista, la intensa decoración, hacen de estos poemas objetos cristalinos en los que la realidad refleja sus mil formas cambiantes, un contraste continuo de luces y sombras.

El espacio desierto (L'espai desert, 1977), último libro del volumen que comentamos, representa su mejor obra hasta el momento, a la vez que una de las más significativas de cuantas se han publicado en nuestra península durante los últimos años. Supone la confluencia de los diversos materiales y recursos utilizados por Gimferrer anteriormente. Este largo poema—dividido en diez secciones, término con que el autor designa cada parte—adquiere una dimensión moral semejante en muchos aspectos a la de Cernuda, sin abandonar en ningún momento la dimensión lúdica del lenguaje. Continúan presentes los aspectos más valiosos asimilados de los movimientos de vanguardia. Al igual que Pound y Eliot, también Gimferrer funde en el texto tiempos y épocas distintos; como Apollinaire, presenta la conjunción de diversos espacios en el poema. La visión del tiempo es aquí sincrónica. En efecto, la sexta sección del libro sitúa las acciones en distintos escenarios, sirviéndose de secuencias yuxtapuestas: el bosque ancestral, donde un sacerdote druídico oficia la ceremonia iniciática; el mismo bosque en el que acaba de celebrarse un *picnic,* pues «todos somos el oficiante»; una sala de aeropuerto, a través de la cual muestra su faz horrenda la civilización occi-

dental; un recorrido en taxi por las calles de la industrial Barcelona, «la ciudad de los muertos».

El erotismo adquiere especial importancia en este libro. Incorporado anteriormente como motivo poético en *Tres poemas* (*Tres poemes*, 1974), amplía y dota a su visión del mundo de una riqueza nueva. Si hasta ahora el poeta había ido ahondando en el mundo sensorial, leyendo a través de él las verdades primarias, el lenguaje del cuerpo le pondrá en contacto «con las corrientes y con las mareas y con el soterrado mundo planetario». Erotismo como liberación y como metáfora del conocimiento. Nuestra visión se libera mediante la contemplación de un cuerpo, en la unión de los amantes, y nos lleva al encuentro de nosotros mismos. El amor físico, el erotismo despliega ante la visión del poeta un espacio nuevo donde el cuerpo se trasciende en otro cuerpo: conjunciones y disyunciones, atracción y repulsión, que afectan incesantemente, según leyes inviolables, a toda la naturaleza.

La descripción visionaria y poética de ese espacio («país palpitante de agua y de hierba», como lo llama en otro lugar [3]) se nos presenta como el sentido último del poema. Ese espacio desierto donde el tiempo no nace ni muere. «El tiempo del hombre / y el tiempo del animal y el de la planta / y el tiempo de la piedra, son uno solo.» Presente eterno, el hombre allí se reconcilia con su destino, que no difiere en lo esencial del destino del animal o de la piedra; sólo la conciencia le situará en un lugar privilegiado y doloroso a la vez. Destino es padecer. Nacimiento, crecimiento, muerte: padecimiento. El poeta, consciente de ello, sufre entonces la experiencia del dolor, el íntimo zarpazo de la derrota.

Gimferrer ha sabido singularizar su voz, dotarla de una importancia y grandeza no usuales. El acierto y la fuerza de su lenguaje, así como la radicalidad de su actitud estética, hacen que su obra represente un hecho central en la poesía catalana contemporánea, así como anteriormente ya lo fuera de la española.—*MANUEL NEILA LUMERA (Claudio Vázquez, 1. MORATA DE TAJUÑA. Madrid).*

[3] Se trata del poema «País d'Antoni Tàpies», incluido en el núm. 6 de *Guadernos Guadalimar* en homenaje al pintor catalán. Lo mencionamos aquí debido a su semejanza con alguno de los pasajes de *L'espai desert*.

J. L. PESET, S. GARMA y J. S. PEREZ GARZON: *Ciencias y enseñanza en la revolución burguesa.* Madrid, Ed. Siglo XXI: Estudios de Historia Contemporánea, 1978, 244 págs.

Es lamentable que la mayoría de los manuales y estudios generales sobre el siglo XIX español se ocupen de los temas relacionados con nuestro pasado científico e incluso cultural de modo marginal y siempre en un «capítulo final», donde los estudios científicos se presentan como una actividad de lujo vinculada al esfuerzo individual de alguna personalidad destacada.

Deben considerarse, cuando menos, dos niveles de influencia en el discurso histórico, el tecnológico e ideológico, que no pueden ser dejados de lado si no se desea hacer una historia de los «progresos del hombre en el mundo contemporáneo»; olvidando, y tal vez ocultando, que dichos progresos son los alcanzados por los defensores del orden y la paz social, a través de procesos no exentos de violencia, para conseguir la constitución de un Estado que desde su privilegiada posición de árbitro neutral en los conflictos políticos, sociales y económicos va favoreciendo y consolidando una formación social de cuño burgués, cuyas relaciones de producción son netamente capitalistas.

La ciencia, la praxis científica, como actividad inserta en el marco social, puesta en manos y al servicio de la burguesía constituirá un arma de valor inestimable para asegurarse el dominio ideológico y tecnológico en el momento histórico en el que paralelamente se asiste a un doble proceso de revolución política e industrial. El libro objeto de estas páginas aborda precisamente el tema de las *Ciencias y enseñanza en la revolución burguesa* desde esta perspectiva. Una vez finalizado el período de represión fernandino, la burguesía a través de un Estado construido a su imagen y semejanza asume la responsabilidad jurídica de legislar también en materias científicas y educativas.

> «Así, pues, nos limitaremos (dicen sus autores) a señalar tales cambios en tres ámbitos bien significativos. En la enseñanza primaria, caballo de batalla del progresismo. En las ciencias matemáticas, químicas y técnicas, apoyatura de los nuevos profesionales del régimen burgués y de las nuevas exigencias técnico-económicas. Y en la Universidad, como culminación del sistema docente y como lugar donde se imparten dichas ciencias.» (Introducción, pág. 1.)

Deshecha la comunidad científica en el período anterior, las nuevas necesidades económicas del país exigen la formación de técnicos y mano de obra especializada. Así, pues, debe combatirse en dos frentes diferentes: en primer lugar, para extender la educación primaria a más amplios sectores de población, intentando con ello la doble finalidad de

comunicar al niño y adolescente (?) la nueva ideología del orden, progreso social, trabajo, libre competencia, etc., a la par que un conjunto de conocimientos mínimo que le habiliten para el desarrollo de las funciones que el nuevo «hombre económico» está llamado a desempeñar; en segundo lugar, la urgencia en la construcción de una red viaria de carreteras y ferrocarriles que garanticen la formación de un mercado nacional, así como la necesidad de realizar una más racional e intensiva explotación de nuestras riquezas mineras, exigen la existencia de un pequeño número de expertos en cuestiones tecnológico-económicas. Los liberales serán quienes con mayor ardor y rapidez busquen soluciones para el problema de la educación media y elemental, mientras los conservadores se dedicarán con más afán a las reformas de la educación superior y universitaria.

A partir de 1834 se inicia el proceso de creación de las Escuelas Superiores de Ingenieros, que proveerán a nuestra incipiente industria de los técnicos que necesita; proceso que concluirá rápidamente con el establecimiento del Instituto de Ingenieros Civiles en 1865, que no puede sino interpretarse como paso decisivo en la consolidación del técnico superior especializado como elemento decisivo en el devenir político y económico del siglo. En virtud de su extraordinaria importancia para el desarrollo industrial, pasa de ser científico de formación práctica a experto funcionarizado que desde su ideología de la neutralidad y cientificidad colabora, al margen de los acontecimientos políticos, con el hombre de negocios en la especulación, la esquilmación de nuestras minas e importación de tecnología rentable. Causa y consecuencia del débil y raquítico capitalismo español de esta primera época son la ausencia de planes de desarrollo a largo plazo, la afluencia indiscriminada de capital extranjero, el progresivo extrañamiento de nuestras riquezas y la imposibilidad de consolidación de una comunidad científica estable.

El ingeniero, pues, no va a necesitar justificar la importancia de su labor, mientras que la Universidad intentará varias veces despojarse del sambenito de ser reducto para la ciencia teórica—lo cual equivalía a teorizante y especulativa—, sin llegar a conseguirlo hasta bien entrado el siglo XX. La división entre ciencias teóricas y prácticas será el resultado de la pugna entre viejo y nuevo orden de cosas. La burguesía creará sus propias instituciones científicas y culturales e intentará adaptar a sus intereses las provenientes del Antiguo Régimen. Consiguen finalmente hacer de saberes eminentemente empíricos hasta la fecha, como la náutica, astronomía, geografía, sociología, antropología y geodesía ciencias de calidad teórica. El terreno concedido a la Universidad va estrechándose: los conservadores lucharán, no obstante, para no perder el control sobre el más importante centro de difusión ideológica y de dis-

tribución del título académico que permite el acceso a los más importantes puestos de la Administración estatal.

En nuestra opinión la articulación dentro de estas perspectivas metodológicas de tres historiadores procedentes de ámbitos de investigación tan diferentes y hasta ahora inconexos, produce un resultado que, si bien desigual en sus partes, le aproxima considerablemente a la realización de una historia en la que se integren de modo interdisciplinar los distintos ingredientes factuales del devenir histórico.

Nos ha parecido especialmente interesante el documentado y detenido análisis que se efectúa sobre las íntimas conexiones existentes entre la ciencia que se realiza y la ideología que se defiende. El *Memorial de Ingenieros,* la *Revista de los Progresos de las Ciencias,* la *Revista Minera,* etc., constituyen órganos de difusión del nuevo pensamiento científico y tribuna para que esta nueva casta profesional hostigue desde la «objetividad» que les confieren los razonamientos apoyados en la ciencia, la política gubernamental y los fantasmas del pasado que acechan. Es lamentable, insisten una y otra vez, el deterioro de aquellos ancestrales valores éticos y morales, pero aún lo sería más la desconfianza en el método y resultados de la ciencia: el científico-sacerdote decimonónico afirma paso a paso su condición rigurosa y neutral, a la par que su calidad ética y desinteresada. Y mientras habla de la ciencia como saber abstracto y superior, desempeña una función eminentemente práctica y utilitaria.

No cabe duda de que a la luz de estas poco más de doscientas páginas, puede entenderse muy bien no ya el ardoroso brote decimonónico de la conocida «polémica de la ciencia española», sino muchos de los vicios y corruptelas que aún hoy están por superar.—*ANTONIO LAFUENTE (Dr. Federico Rubio y Gali, 190, 7.° C. MADRID-20).*

LINEAS DEL HUMANISMO ESPAÑOL

La retórica del humanismo (La cultura española después de Ortega), de Thomas Mermall, libro publicado recientemente por Taurus, contiene en síntesis un análisis de las ideas dominantes en la cultura española a partir de la última guerra civil, formalmente encauzadas a través del ensayo como género literario y que el autor hace girar, a los efectos de su propuesta, sin que ello agote otras tendencias, en torno a los ejes representados por Pedro Laín Entralgo-Juan Rof Carballo y Enrique Tierno Galván-Carlos Castilla del Pino, significa-

tivo el primer binomio de un «humanismo conservador» y el segundo de un «humanismo socialista» a los cuales se le añade, en el esquema estructural de la obra, parece que como «figura de transición» o lubricante de los dos polarizados humanismos, José Luis Aranguren, que de alguna manera, aunque con carácter particular, se imbrica en las dos tendencias algo más radicalizadas en un sentido u otro de Laín-Rof y Tierno-Castilla del Pino.

El término de humanismo se aplica a los ensayistas aquí agrupados porque ellos—entiende Mermall—han logrado relacionar con éxito el significado de sus propias disciplinas con las cuestiones antropológicas y éticas. El autor distingue el humanismo tradicional de lo que él llama nuevo humanismo. La armonía, la compatibilidad y la misión pedagógica serían dogmas del primero, y el sentido dialéctico de la cultura, el rechazo de la subjetividad y el individualismo y el hombre considerado fundamentalmente como ser social equivaldrían a premisas del segundo. Si algo tienen en común estos dos humanismos es el intento de eliminar las formas inhumanas de existencia. ¿Cuál es la «retórica« del humanismo? Dice Mermall que si aceptamos la definición de que el humanismo es esencialmente una ética («expresión de valores particulares»), entonces la retórica se presenta como elemento inseparable del discurso humanístico, por cuanto éste apela más a la creencia que a la razón.

El propio Mermall, con mentalidad metódica y organizada, explica en la introducción el contenido de su obra, que se divide en dos partes principales: el humanismo conservador y el humanismo socialista. A través de Laín se asiste a los motivos básicos del humanismo cristiano (búsqueda de una síntesis entre razón y fe e interdependencia de ética y política). Mermall presta especial atención a la idea de Laín de que el secularismo es una deformación de «un modelo de hombre y de cosmos eterno, espiritual y jerárquico, y al concepto de este mismo autor de la verdad como "recapitulación del conocimiento"». La utilización del mito en Rof Carballo sirve para dramatizar la «pérdida de los valores tradicionales y la erosión de las instituciones actuales», mientras que el lenguaje de Tierno Galván es dialéctico y subversivo respecto a la anterior terminología literaria, desde una vertiente neopositivista y marxista. Mermall distingue (y creo que de una manera quizá demasiado tajante, viciada por una aterradora capacidad definitoria que podría confundir muy fácilmente la efectividad de situaciones de carácter sociopolítico con la trayectoria mucho más ambigua del pensamiento, en la medida en que estas correspondencias no se hallan absolutamente resueltas) entre católicos falangistas neotradicionalistas, católicos falangistas liberales y socialistas de inspiración marxista; se

atiene a los escritores que permanecieron en España después de la guerra civil (como más indicativos de la interacción directa entre expresión y circunstancia sociohistórica particular) y no acoge las publicaciones posteriores a 1973, las cuales, en todo caso, entiende, no han alterado sustancialmente el pensamiento de sus autores, por lo que entre estas fuentes no figura—es un ejemplo—el libro de memorias *Descargo de conciencia,* de Laín Entralgo, que también incluye el matiz ensayístico. Los pensadores más influyentes sobre el grupo de humanistas de la generación del 36 fueron Ortega, Heidegger y Zubiri, y el núcleo representado por Tierno es deudor en principio de la sociología angloamericana y del marxismo.

«A mi entender—expresa Mermall—, éste es el primer estudio en inglés que intenta evaluar la importancia del ensayo español después de Ortega y la primera introducción crítica al tema en cualquier lengua.» Personalmente, la afirmación me parece arriesgada: supeditar el carácter pionero a un género literario, el ensayo, aunque aquí se le dé un tratamiento sistemático poco frecuente, no elimina en lo que verdaderamente importa y resulta medular, la expresión, el contenido, el análisis general, otro tipo de aproximaciones (histórico, sociológico, en relación al «problema español») que a fin de cuentas desemboca en resultados similares y desvirtúa la aspiración, aunque ello, por supuesto, no le resta al ensayo de Mermall indiscutible originalidad y, sobre todo, agudeza de la visión crítica y clasificatoria.

Con preocupación amplia por los problemas políticos e intelectuales de la España de posguerra, la obra de Thomas Mermall, admirable en la familiaridad de lo que para él constituye una cultura foránea y esclarecedora incluso para el indígena (qué digo, incluso ¡muy esclarecedora!), puede reducirse, sólo a efectos nuestros de recensión, a la bipolaridad representada por Laín Entralgo y Tierno Galván, y conviene hacer constar expresamente que, si bien la probada objetividad de Mermall en el terreno político e ideológico se adapta mejor al núcleo de Tierno, la visión sobre Laín es irreprochablemente, diríamos, respetuosa, sin perjuicio de señalar cuando lo estima oportuno las determinadas contradicciones en las que, a su juicio, se ha desenvuelto la gestión política e intelectual del ilustre autor de *La espera y la esperanza.* Sirva de muestra este párrafo: «Su entusiasmo por los valores tradicionales le valieron el desprecio y el vituperio de los grupos reaccionarios de presión, que pensaban que era demasiado tolerante con el liberalismo. Entre los exiliados era y es respetado por su sentido de la integridad personal, pero no está libre de sospecha a causa de su ambigüedad política; porque Laín, al igual que su predecesor Menéndez Pelayo, ha sido temperamentalmente incapaz de aceptar alguna de

las inevitables implicaciones filosóficas de la nueva era histórica» (página 51).

En términos introductorios generales, cuando estudia la estética y la política de la cultura falangista (período 1935-45), a la que estima negativamente crítica de la tecnología y de la utopía científica, Mermall nos sobresalta un poco porque parece, tal como enuncia el tema, que esta actitud es necesaria y privatizadamente falangista, cuando se tiene entendido que las manifestaciones contra la idea de progreso están limpiamente divorciadas, primero, de una característica fascista: el triunfalismo y, segundo, de otra característica contemporánea: la sociedad de consumo originada en el capitalismo, y se relaciona, además, con el relativismo y el agnosticismo, y nada de esto tiene que ver con el falangismo. Pero Mermall es coherente y poco después inserta un párrafo que, en cierto modo, aclara la situación (subrayado nuestro): «Los falangistas no se diferenciaron *de la mayoría de los intelectuales que reaccionaron contra la idea de progreso* en cuanto que criticaron la razón instrumental, el advenimiento del *homo faber* y la deshumanización causada por la tecnología; pero su *trasfondo tradicional y católico* los forzó a adoptar una actitud ambivalente y a menudo hostil hacia la propia filosofía irracionalista, responsable directa de la destrucción del mito del progreso» (pág. 35).

Mientras gran parte del ímpetu de Laín «se deriva de la necesidad de asegurarse e inmunizarse contra la secularización», Tierno trata de sustituir «las preocupaciones metafísicas preponderantes en el pensamiento español contemporáneo con una actitud crítica positiva y reemplazar el subjetivismo, el intimismo y el discurso abstracto por un vocabulario científico y dialéctico capaz de describir la estructura de la realidad social» (pág. 106). Es el lenguaje de la eficacia, de la utilidad (sólo lo útil es hermoso y la satisfacción de la belleza no es la admiración, sino el bienestar). El humanismo de Tierno se configura como un «antihumanismo», que conjuga palabras (control, verificabilidad, bienestar material, planificación operacional) aborrecidas por el humanismo clásico dándoles un significado moralmente positivo. La contrastada pelea de gallos humanísticos, si nos fijamos bien, no sale del terreno del idealismo-positivismo. La originalidad proviene de aplicar la terminología a pensadores del rincón peninsular, incorporándolos de esta manera a los esquemas pugnaces de la intelectualidad politizada europea. «Tierno observa—señala Mermall a propósito del papel bufonesco del intelectual pasivo que se automitifica para acallar su conciencia frente a la necesidad de cambiar el mundo—que la praxis es, filosóficamente hablando, lo opuesto de la ironía.» Finalmente, Tierno Galván, que es en el análisis de Mermall lo opuesto al «yoísmo»,

al pensamiento abstracto y a la intuición—valores del humanismo tradicional—«soporta» la comparación, mal que le pese, con el behaviorista B. F. Skinner (aparte inclinaciones políticas, filosóficamente), por lo menos en la entrega a las contingencias ambientales, y esto no está suficientemente razonado en el libro de Mermall, por cuanto a Skinner se le acusa (Chomsky) precisamente de enemigo de la libertad, que yo creo que es una de las indudables causas que mueve al humanismo más nuevo. A fuerza de definiciones tajantes y de manejar los conceptos casi en términos absolutos es fácil inducir a una confusión mayor de la que ya existe.

Retórica del humanismo es un libro importante, culto y necesario a nuestra mentalidad de hoy, pero radicaliza en exceso lo que separa conceptualmente a las dos propuestas de humanismo, es decir, que si hemos de creer verdaderamente en la dialéctica, yo imagino que será a condición de que las nuevas y sucesivas síntesis han de proceder del juego de los contrarios, como parece lógico, y un humanismo tradicional y un humanismo nuevo, tal es el planteamiento, forman parte del juego de los contrarios y es también materia dialéctica, porque eficaz o no, sigue formando parte de la realidad.—*EDUARDO TIJERAS (Maqueda, 19. MADRID-24).*

RODRIGO CARO: *Días geniales o lúdricos.* Edición, estudio preliminar y notas de Jean-Pierre Etienvre. Espasa-Calpe, S. A. Madrid, 1978. 2 tomos.

En 1626, Rodrigo Caro (con el nombre supuesto de Juan Caro) dedica el libro titulado *Días geniales o lúdricos* a don Fadrique Enrique Afán de Ribera, marqués de Tarifa, libro que permanece inédito, ya que su autor no se atrevió a publicarlo por considerarlo obra de «niñerías». En su testamento, redactado pocos días antes de morir, en 1647, el autor ordena que el libro se entregue al Colegio de San Alberto de la ciudad de Sevilla, donde podrán leerlo aquellos que tengan gusto de hacerlo. Hasta 1884, la Sociedad de Bibliófilos Andaluces no publicó este tratado inédito de Caro, por indicación de F. Rodríguez Marín. Sin embargo, aunque el manuscrito estaba perdido, existían varias copias. Esta edición de los Bibliófilos era muy defectuosa debido a las erratas de los copistas que no fueron subsanadas. Precisamente esto es lo que ha hecho ahora Jean-Pierre Etienvre, excelente hispanista francés, mediante el cotejo de las cuatro copias existentes,

lo que ha dado por resultado una edición crítica, de una precisión perfecta, a lo que se unen las extensas y pormenorizadas notas aclaratorias y una excelente introducción de más de cien páginas.

Hace ya muchos años, al preparar la *Historia de la Literatura Infantil Española,* descubrimos a Rodrigo Caro en la edición imperfecta de los Bibliófilos, y la lectura de este texto nos pareció una revelación para nuestros estudios del folklore infantil. Ya es hora, pues, de que este interesantísimo libro que yacía medio oculto, incluso por su mismo hacedor, tenga la difusión que merece.

Por la introducción sabia y documentadísima de Jean-Pierre Etienvre sabemos que Rodrigo Caro nació en Utrera en 1573. Basándose en un «Memorial para los señores Deán y Cabildo de la Santa Iglesia Metropolitana de Sevilla», que escribió Caro, nos enteramos de que era abogado eclesiástico y de numerosos pormenores de sus actividades y estudios. Vivió rodeado de sus libros, y como buen humanista, intercambiando ideas y conversación con un pequeño grupo de amigos. Tenía una biblioteca de 500 libros, preferentemente de autores antiguos. Se sabe que tuvo también amistad con Quevedo, que le cita como el «docto y erudito R. Caro». Su afición a la arqueología y su gusto por la poesía le hizo poeta famoso por aquella célebre «Canción a las ruinas de Itálica». En el libro de los *Días geniales...,* uno de los contertulios de esta obra, escrita en forma de diálogos, don Fernando (que parece identificarse como el propio Rodrigo Caro), dice con placer que: «yo tengo en mi casa una efigie de estas ménades, coronada de yedra y suelto el cabello. Están los corimbos o uvas de la piedra, y las hojas extremadamente expresadas en el mármol».

Como era costumbre en muchas obras literarias, los dialogantes se reúnen en una heredad próxima a la ciudad del Betis para conversar. Son ellos don Fernando, el dueño de la casa, don Diego y don Pedro. Se añade, con intervenciones pedidas y por lo general jocosas, el joven criado Melchor. La estación es la de la primavera, y los amigos permanecen a la sombra de los naranjos, aspirando el suave olor del azahar ante la alegre vista de lo verde. El título del libro que se va a comentar tiene un sentido: se llama días *geniales* en el sentido antiguo que tiene la palabra genial: alegre, y *lúdicros* porque es cosa de burlas y juegos.

El libro está dividido en seis diálogos, los dos primeros tratan de los juegos circenses y de la gimnástica, o sea, del correr, del saltar, del luchar, del apuñearse, o sea, del pugilato, del salto, del tirar con arco, etcétera. El diálogo tercero y cuarto reúnen juegos muy diversos, que no son todos juegos de muchachos. Se dialoga sobre el juego de las almendras, de la taba, de los dados, de las damas, del ajedrez, etc.,

aunque se prescinde del de los naipes, por ser moderno y no tener relación alguna con la antigüedad. El diálogo quinto se compone de dos partes, muy distintas por su contenido, tres capítulos para las burlas y tres para los juegos de los niños; el último diálogo es el único que está enteramente dedicado a los juegos de niños.

Desde el primer momento hasta la última página de este extenso tratado de los *Días geniales...* notamos la preocupación del autor por justificar su obra. El erudito humanista que es Rodrigo Caro, al comparar los juegos y fiestas españolas con los juegos de la antigüedad, tiene la certeza de realizar una labor útil, aunque a muchos pudiera parecer desdeñable. Así dice en el prólogo de la obra: «Tiene particular cuidado conformar los juegos antiguos con los que hoy vemos y dar los nombres modernos a cada uno, diligencia que no hallarás en ningún onomástico; y, finalmente, todos estos juegos están tan encadenados con la antigüedad, que sólo esto es suficiente para persuadirte a que no sólo este tratado será deleitable, por ser festivo y lúdicro, sino que también te podrá ser útil, aficionándote a la sagrada antigüedad, sin la cual todas las artes son imperfectas y sin gusto».

De todos modos, el autor teme constantemente que la dedicación a esta materia pueda parecer futil, y de vez en cuando llama niñerías y cosas menores a las cosas de las que se ocupa. Pero, por otra parte, recuerda que algunos escritores antiguos, como Homero, Virgilio y Ovidio, se ocuparon de las ranas, de los mosquitos y de las pulgas. Y vuelve a justificarse: «Es tan necesaria cosa el juego y entretenimiento a la vida humana, que le compara Cicerón al sueño y descanso de los trabajos; y si no es posible vivir sin descansar ni dormir, síguese que tampoco sin entretenimiento».

El miedo a los críticos que sintió Rodrigo Caro nos recuerda el que sintió Perrault ante sus compañeros de Academia cuando ocultó la paternidad de sus cuentos, y el de Lewis Carroll ante la reina Victoria al presentarle como obsequio todas sus obras de alta matemática, exceptuando *Alicia en el país de las maravillas*. Y precisamente estas obras vergonzantes, en las que los autores han puesto toda su alma, al decir de Agustín del Campo *, son las que perduran dando gloria a sus autores.

Cuando al finalizar los diálogos de los *Días geniales o lúdicros,* los interlocutores se preguntan si conviene publicarlos, uno de ellos hace el elogio de: «Materia tan exquisita, que nadie la ha tratado; tan realzada de varia erudición y no vulgar antigüedad», y otro comparte la opinión, añadiendo que: «No hay parte en la sagrada antigüedad, por pequeña que sea, que no merezca cultura y estimación.» El temor a los

* Agustín del Campo: «Ocios literarios y vida retirada en Rodrigo Caro», *Studia Philológica.* Homenaje a Dámaso Alonso. Madrid, 1960, tomo I, págs. 269-276.

críticos, ese «género de gente pestilencial» y «enfermos de presunción», decide que el libro permanezca oculto y no vea la luz pública. Tan grave varón, el abogado eclesiástico, puede sufrir ataques a su reputación. No sabía Caro que siglos después Rodríguez Marín le calificaría de «patriarca del folklore español» y que los folkloristas y etnólogos irían a beber en su libro como en una fuente de riquísima documentación.

Menéndez Pelayo, en vista de la enorme erudición, calificó los *Días geniales o lúdicros* de «orgía erudita». Según J.-P. Etienvre hay 980 citas, 504 de autores latinos, 255 de autores griegos, 113 de humanistas no españoles y 40 de autores españoles. Muchas de estas citas, las que corresponden a los poetas, están traducidas en verso castellano por el propio Caro, que traducía «de repente» del latín. En efecto, las citas son como un espléndido mosaico, o si se quiere, como una complicada labor de taracea, pero el sistema era propio de la época y numerosos autores lo ejercitaron, especialmente en la literatura emblemática, en la sacra y en los comentarios poéticos. La erudición como exorno era propia de la época. Sabemos que fray Pedro de Padilla, al comentar las *Emblemas moralizadas,* de Hernando de Soto, dictamina, a manera de elogio: «Hay en las moralidades mucha erudición». En el *Isidro de Sevilla,* Lope de Vega dice en el índice final: «Los libros y autores que se citan para la exornación de esta historia», que son más de 140 autores, con sus correspondientes escolios, con lo cual se muestra orgulloso de la erudición del libro. En este sentido, Caro prescinde de los escolios para facilitar la lectura, pues no le gustan las citas marginales.

Es evidente que la erudición como exorno da al texto la pesadez propia de un vestido recamado, pues los adornos profusos de las citas eruditas sobrecargan la prosa. Sin embargo, lo que hoy puede parecernos una cáscara pedante, en la época era un mérito más a tener en cuenta. Los autores y los lectores presumían de sofisticación, de cultura excesiva, y aquellos escritores que sabían el *Rengifo* de memoria o que lo consultaban a diario alardeaban de supercultura, a fuerza de alusiones y citas, sólo comprendidas por los cultos. La erudición como adorno, como exornación, al decir de Lope de Vega, era un requisito de la literatura. El material culto, con motivos clásicos, procede de la moda renacentista, que va a alcanzar su máximo apogeo en la prosa barroca.

En este sentido son muy interesantes los libros de los tratadistas y de los poetas cuando se refieren a la preceptiva literaria. López Pinciano, en su *Philosophia antigua poética,* habla de la necesidad de la erudición y de su mérito. Algo parecido viene a decir don Luis Carrillo Sotomayor en su *Libro de la erudición poética o lanzas de las musas contra los indoctos...* Todo el *Libro de la erudición poética* está tachonado de escolios marginales con citas de filósofos y poetas de la antigüedad, tal como lo

exige la teoría del propio autor, que se dirige a gente culta y entendida.

Por tanto, Menéndez Pelayo no acabó de entender bien lo que él califica apresuradamente de «orgía erudita». La erudición, por otra parte, representa la reverencia que Rodrigo Caro sentía por la «sagrada antigüedad».

Es evidente que Rodrigo Caro en este libro se propone «renovar lo que de antiguo está caído» y «dar autoridad a lo nuevo». Observa el presente a través del pasado. En este método comparativo da más importancia a la antigüedad, y al terminar el sexto diálogo queda contento de que hayamos visto jugar a los niños de Atenas y de Roma, cuando es posible que al lector actual le interese más ver jugar a los niños andaluces de Utrera, de Sevilla o de Madrid. Pasado el tiempo, así como el autor se quedaba sorprendido por la pervivencia y las concomitancias de los juegos de otros siglos y de su propia época, dos siglos después resulta interesantísimo comparar los juegos del XVII con los del XX.

Según observa J.-P. Etienvre, Rodrigo Caro hace una enumeración y descripción de los juegos, aunque no hace un análisis de ellos en función de una cultura, por lo que no se le puede considerar, a la manera moderna, un etnólogo. No importa, ha almacenado tal cantidad de material, que hoy día es una mina para la investigación y el deleite. Personalmente, en parte porque prescinde de la excesiva erudición y se ve una observación más directa de la «grey pueril», de la gente menuda, yo prefiero los diálogos quinto y sexto. Allí vemos el juego de la *olla,* el de la *rayuela,* sabemos qué es llevar el *gato al agua,* nos describe el juego de *sal salero,* que no resistimos la tentación de copiar, contado por el criado Melchor: «A ese juego le llaman *sal salero.* Es así: pónese una rueda de muchachos y uno en medio; éste dice en alta voz, teniendo cerrados los ojos y andando a la redonda: *zarabuca, de rabo de cuca, de cucandar, que ni sabe arar ni pan comer, vete a esconder detrás de la puerta de San Miguel.* Donde para decir esto, aquel muchacho sale y se va a esconder, y así va repitiendo las mismas palabras y echando fuera muchachos hasta que se han ido todos. Después los sale a buscar diciendo: *sal salero, vendrés caballero en la mula de Pedro.* Ellos procuran salir de donde están y llegar primero al puesto, porque al que puede coger le hace que lo traiga a cuestas. Este es el juego cumplidamente.

Don Fernando.—Vuestra merced, señor Melchor, lo ha dicho muy bien, si supiese decirnos qué significan aquellas palabras: *zarabuca, de rabo de cuca...*

Melchor.—Señor, yo no sé decir más, sino que ésta es el algarabía de allende, que quien la habla no la sabe y quien la escucha no la entiende.»

Rodrigo Caro se ha dado cuenta del disparate de las rimas infantiles,

del llamado *nonsense* en inglés, propio de las *nursey rhymes*. Es el absurdo del *arremoto, piti, poto,* para echar a suertes, y de tanta *jitanjáfora* como anda por América. A Caro le interesa la ceremonia de escupir en algunos juegos y se pregunta por la saliva misteriosa y por qué se escupe en la mano para curar a los niños. Llega a la conclusión de que es una especie de conjuro propiciatorio, pues en la hechicería siempre se echaba saliva. También se pregunta la significación que tiene *echar pelillos,* y da una explicación convincente de que se usa para olvidar diferencias. El porqué de los dichos y el porqué de los hechos es motivo de interés. Luego estudia y describe el juego de los *panes,* de los *bolillos,* de los *pretendientes,* de *Penélope,* de la *mosca de metal,* de *pasa Gonzalo,* de *tres en raya.*

No se descuida en observar los principios de cuento: «Suelen los muchachos, antes de comenzar un cuento o conseja, decir: 'Erase que se era, el mal que se vaya y el bien que se venga; el mal para los moros y el bien para nosotros'». Es extraño que no se interese por los finales de cuentos, tan raros y variados. Señala las patrañas: «por la mar corren las liebres, por la tierra las anguilas». Y, finalmente, hasta menciona los juguetes, tal los *adufillos* o *sonajuelas,* las *higas, espadillas, hachuelas, manecillas* y hasta los *cocos* que espantan a la «república pigmea», que son: la *mala cosa,* la *mula descabezada,* el *diablo cojuelo* y la *pantasma.*

Al terminar la lectura podríamos decir, parafraseando al propio Rodrigo Caro cuando califica los *Días geniales o lúdicros,* de Libro Expósito, o sea, abandonado por su padre, que gracias a la diligencia cuidadosa de Jean-Pierre Etrienvre el libro ha recobrado su paternidad.—*CARMEN BRAVO-VILLASANTE (Arrieta, 14, 5.º izqda. MADRID-13).*

DESCUBRIMIENTO IRONICO DE LA VANGUARDIA

Se ha olvidado injustamente toda una época de la poesía española, concretamente la que va de la ruptura con el modernismo a la aparición de la llamada «generación del 27». De grupos y movimientos anteriores sólo nos quedan nombres aislados: Juan Ramón Jiménez, Gómez de la Serna —al que nadie ha considerado nunca como poeta, si bien sus greguerías son fenómenos puramente poéticos, creaciones que se basan en la metáfora, pequeños poemas en prosa que nos devuelven lo insólito de la vida—o Gerardo Diego, asimilado completamente por la generación posterior. Y, sin embargo, sin las puertas que abrieron los primeros vanguardistas españoles, volcados hacia la entonces fecunda Francia, impreg-

nados de futurismo, creacionismo y otros ismos entonces de moda, tal «generación del 27» no hubiera existido o hubiese sido muy diferente.

El movimiento ultraísta fue el motor más importante, el que hizo despegar el avión de la poesía española desde el estanque pútrido de las aguas modernistas hacia cielos mucho más limpios, hacia horizontes más abiertos—o más cerrados; no hay que olvidar que uno de los libros de Huidobro, creacionista y emparentado con el ultraísmo, se llama *Horizon Carré,* horizonte cuadrado—y hacia mayores posibilidades de juego poético. Cierto es que la mayor parte de los ultraístas dejaron productos poéticos de escasa calidad. Pero tendríamos que discutir qué es exactamente la calidad literaria; el hecho es que tales productos menores fueron globalmente útiles a la causa de la poesía, y a través de ellos el lenguaje creativo castellano encontró nuevas posibilidades de expresión. Desde antes de la primera guerra mundial, y en el ambiente de crisis que azotaba a la burguesía de Europa, los ultraístas hicieron sus frívolos juegos de manos, desbrozando con ellos el camino para la aparición de un pensamiento nuevo, de un lenguaje artístico nuevo, que en muchos aspectos todavía no ha sido superado.

Figura importantísima de este movimiento fue Rafael Cansinos-Asséns, tan olvidado ahora como el movimiento al que dio lugar. Este extraño sevillano, que se complacía en reivindicar su estirpe judía y se confesaba admirador a ultranza de Rubén Darío, de Villaespesa y de Manuel Machado, fue uno de los primeros en ver la necesidad de cortar con todo aquello que tales poetas representaban. Su labor de crítico literario y su conocimiento de idiomas extranjeros le pusieron muy pronto en contacto con otra realidad, con otro mundo literario distinto. El ultraísmo—si bien su manifiesto no está firmado por él, y pocos y acogidos al disfraz del seudónimo son los poemas que publicó dentro de esta tendencia—tuvo en él a su creador e impulsor máximo, y no diré que también a su codificador, pues no fue ésta una escuela cerrada, con leyes inflexibles, decálogos o credos. Sólo el impulso de lo nuevo, la búsqueda de lo insólito, el deseo de despegarse del pasado, movía a esta banda de poetas.

Rafael Cansinos-Asséns nunca vio sino con una tolerancia divertida lo que él consideraba excesos de sus amigos: la búsqueda frenética de la modernidad gratuita, el intento de afincarse siempre en lo insólito, los entusiasmos de jefe de fila juvenil de algunos de los miembros del grupo, como, por ejemplo, Guillermo de Torre, no le iban mucho a este esotérico maestro, que no había renegado ni mucho menos de sus raíces y cuyo buen sentido le impedía adoptar una postura de total iconoclastia. *El movimiento V. P.* [1], que aquí comento, es un documento que sirve como

[1] Ediciones Peralta. Libros Hiperión.

muestra de tal ironía. Puede decirse que se trata de una novela, si nos olvidamos un poco de las leyes cerradas que definen qué es una novela y qué no lo es. Es, en cualquier caso, una narración irónica y llena de claves, de lo que era el movimiento ultraísta en Madrid, en una época gloriosamente viva en que la gente se enfadaba y tenía rivalidades casi insuperables por asuntos literarios. Nadie está citado por su nombre, ni siquiera con nombre supuesto. Se llaman los personajes «el poeta bohemio y burgués», «el poeta más joven», «el poeta del Norte y del Sur»..., y tras estos nombres, el conocedor descubre a personas entonces vivas, amigos y enemigos de Cansinos, que ironiza sobre ellos sin amargura y les zahiere sin insultarles. En el prólogo excelente a este libro también excelente, Juan Manuel Bonet—joven estudioso de viejos fenómenos literarios—descubre los nombres que están detrás de los nombres y pone en claro el porqué de las situaciones que se desarrollan en esta divertida narración.

Ya es hora de empezar a conocer qué fue el ultraísmo, de empezar a saber qué pasó en la poesía española antes del advenimiento de García Lorca, Cernuda y Alberti; es muy escasa la bibliografía sobre el tema y—sobre todo—más escasos aún los textos de los poetas de entonces que podemos encontrar. Cierto es que en su gran mayoría fueron publicados en revistas de manera suelta—en *Grecia,* en *Cervantes...*—; pero algún editor audaz podría tomarse el trabajo de buscar y recopilar estos textos y hacer una antología de la poesía ultraísta española. Así veríamos, en primer lugar, cómo la calidad general no es tan mala como se piensa. Y cómo, a pesar de su aparente frivolidad, este movimiento de entusiastas juguetones sirvió para desencadenar fenómenos posteriores de mucha mayor envergadura.

Y hora es también de desempolvar la figura y los libros del gran Rafael Cansinos-Asséns. No quiero hacer aquí un panegírico exhaustivo de su figura, aunque se lo merece. Pero considero que alguien que ha puesto en pie un importante movimiento literario, que ha traducido todo lo que se podía traducir y que tiene escritas todas las novelas y casi todos los poemas del mundo merece algo más que el olvido y la muerte intelectual. *El movimiento V. P.* debería ser un primer paso, una primera piedra en una labor de edición y reedición de originales de Cansinos, que seguramente sorprendería a muchos.

Además de todo esto, y de la importancia que para todo estudioso o amante de la literatura tiene, conviene también decir que *El movimiento V. P.* es una novela muy divertida.

MARIANO ANTOLÍN, ENTRE ESPACIOS

Algunas mañanas despierta uno con la angustiosa sensación de vivir en un mundo que no le corresponde, como si la realidad se hubiera desfigurado de algún modo durante el sueño y las apariencias desvelasen, desnuda y fría, su oculta tramoya de desesperante horror. Esa sensación amarga puede estar basada—además de en la neurosis de quien la siente—en el poco conocimiento de lo real que tenemos; en realidad, para nosotros el mundo no pasa de ser un entramado de construcciones verbales, a veces contradictorias, y de brillantes imágenes impuestas. Nuestro mundo no es, ni mucho menos, el mundo real. Y, lo que es peor, no sabemos a ciencia cierta si eso que ahora llamamos *real* existe o si no es más que otra construcción verbal. Las fallas, las grietas del espíritu de que hablaba Artaud, no revelan brillantes paraísos ni tétricos infiernos: suelen mostrar la nada más absoluta, esa nada que no es ni blanca ni negra, y que los orientales han poetizado con el nombre de nirvana, mientras que aquí lo llamamos catatonia.

La experiencia de la realidad en Mariano Antolín, sobre todo tal como la muestra en su última novela publicada, *Entre espacios intermedios. Whaam!* [2], es precisamente ésta: una desazonada y fallida búsqueda de encontrar una agarradera, un algo real, en un mundo hecho de capas corticales falsas, artificiales. El experimentalismo con los modos de narración y lenguaje, que en otros puede ser completamente gratuito, está justificado en Antolín, puesto que a través de su buceo en el lenguaje y en las construcciones que en él se desarrollan, se lleva a cabo un análisis de la «poca realidad»—según acertada frase de Breton—del mundo. Los personajes de Mariano Antolín—meras convenciones, no del todo humanas, no del todo reales, sino más bien proyecciones o proyectos—se mueven precisamente entre espacios intermedios, en difusas zonas del espacio/espíritu, desde las que buscan una conexión con otras áreas de la realidad. Como personajes de novelas de caballerías en busca del Santo Grial, ellos buscan lo que pueda haber de sólido, de consistente en el mundo. Sin encontrarlo nunca, claro, porque Antolín—crítico de sí mismo en todo lo que hace—sabe que, a fin de cuentas, sus personajes y sus situaciones son solamente reales sobre el papel y en el momento en que escribe. Y que la escritura—o su escritura, al menos—no puede pasar de ser un simple juego, un biombo donde se proyectan las sombras chinescas de su propio espíritu.

Aquí, la negación del modo narrativo típico de la novela burguesa es voluntariamente destruido. Hay narración, pero no hay formas narrativas. Hay hilazón, trama sobre la cual una acción ocurre; pero no es

[2] Publicado por Iniciativas Editoriales. Colección «Ucronía».

ese hilván riguroso, cerrado y esclavizador de la novela tradicional, que nos da del mundo una visión única, condicionada por las relaciones de causa-efecto. Tampoco hay esa necesidad, angustiosa en las novelas burguesas, de justificar los movimientos de los personajes, bien apelando a una fácil psicología de salón, bien remitiéndose a necesidades puramente narrativas. Y tampoco busca el autor una especie de autoanálisis estructuralista del propio texto: eso sería juego onanista cerrado en sí mismo, mientras que las novelas de Mariano Antolín están abiertas al exterior. Sobre todo esta última, que es una incitación a la aventura y a la meditación del lector.

Es muy importante señalar en la novelística de Mariano Antolín Rato la importancia de la experiencia psicodélica—o «psiquedélica», como él prefiera llamarla—, de la búsqueda de otros modos de percepción que no son los habituales. En su caso, tal experiencia está desligada de cualquier connotación mística, si entendemos por místico el intento de percibir un plano trascendental, superior y—en última instancia—divino del mundo o una comunión con Dios o, al menos, con lo numinoso. Antolín no deja de tener los pies en la tierra nunca. Lo que le interesa es este mundo y la multiplicidad de mundos posibles que en él se encierran. Por eso no apela nunca—o si lo hace es en tono de broma—a hinduismos de bazar, a orientalismos perfumados con sándalo barato, como meretrices del mundo mental. Su material, los elementos que emplea para la construcción de sus novelas, son más bien cotidianos y no los hubiera desdeñado Rimbaud en su transmutación poética de lo cotidiano: elementos del *rock,* de la ciencia-ficción, de la novela popular o de la radio, mezclados a alusiones vagamente científicas, le sirven para recrear un mundo tecnológico, esa «aldea global» mcluhaniana que es, en suma, donde vivimos.

Y tampoco se pierde en operaciones de alta matemática celeste. Simplemente, nos da una obra subversiva en el más alto grado. Buen ejemplar de terrorismo intelectual, trata de destruir los cimientos de nuestro mundo, demostrando que son sólo una visión deformada de éste. La publicidad con sus neones y sus colores planos, o la narrativa popular con sus frases hechas y sus decorados de cartón, han conformado una nueva visión de la vida. Supermán ha entrado en nuestros hogares de una forma tan efectiva como si realmente volase por los cielos. Y Mariano Antolín Rato, como un superpillo galáctico, trata de cazarle al vuelo, de golpearle con su matamoscas. Pretende romper los mitos o no romperlos precisamente, sino darles una dimensión no mítica, incluyéndolos en un contexto donde su funcionamiento fuese desvelado como lo que es: simple efecto mecánico de la ocultación sistemática de ocultación de lo real de que somos objeto. Actúa en esto con la técnica del pintor *pop,* que pasa por

tramas de *comic* un cuadro de Picasso o las ruinas del Parthenon, o que reproduce la imagen estereotipada de una botella de Coca-Cola. No ignorante de las posibilidades de belleza que encierran tales objetos, pero sabe que la reiteración de lo obvio produce una nueva visión de ello. Que, a fin de cuentas, el satori de los budistas Zen no es más que el resultado de la repetición consciente de los gestos más cotidianos.

Si su primera novela, *Cuando 900.000 mach aprox.*, era la transmutación *literaria* de un arquetípico viaje de ácido; si *De vulgari ziklón b. manifestante* se pretendía un manual de psicocartografía *literaria*—como también lo es para Antolín la *Divina Comedia*—, *Entre espacios intermedios. Whaam!*, es un buceo *literario* en nuestra realidad mediatizada. Pero siempre, siempre, todo lo que hace es literatura. No es mensaje, no es análisis filosófico, no es búsqueda de verdades oscuras. Se trata de literatura. Y de muy buena calidad, por cierto.—*EDUARDO HARO IBARS (Plaza del Conde Valle de Suchil, 20. MADRID-15).*

EL HECHIZO DE LO INMEMORIAL*

Bucear en las raíces de lo inmemorial suele ser una tarea impracticable. Por lo mismo que en este caso todo rastro de origen se ha perdido en la memoria, el origen es imposible de hallar. Hay que proceder por analogía, por reconstrucción imaginaria, a veces por mera intuición. Hay que rastrear todo lo que en el presente pueda ser una huella más o menos precisa del pasado sin fecha, sin caer en la fácil tentación de la explicación mitológica, en la cual quien trata de explicar sólo llega, la mayoría de las veces, a hablar fantásticamente de sí mismo y nada de lo pretendidamente explicado.

Con el cante jondo y su hermano menor y tardío—y para muchos bastardo—, el cante flamenco, ocurre una de estas búsquedas del rastro perdido. El mismo espacio de la investigación es resbaladizo. Algunos engloban en el cante jondo todo el fenómeno del cante popular meridional de España, considerando al flamenco un derivado. Otros plantean una división formal más o menos clara. Otros, por fin, invierten los términos y consideran que el jondo es una mera entonación o forma de emitir el cante flamenco. No faltan los teluristas y escatólogos, que tanto abundan en materia folklórica y su periferia, para quienes la «jondura» del cante es algo misterioso e inefable, que se debe a factores tan poco aprehensi-

* NORMAN C. MILLER: *García Lorca's, poema del cante jondo*. Tamesis Books Limited, London, 1978, 226 págs.

bles como el gracioso, aunque poco creíble «duende», que todo lo anima y no explica nada. Aquí el flamenco roza con la mística y un tablado puede convertirse en un lugar de comunión similar al de los cultos sincréticos del Brasil, donde el canto y la danza son vías de comunicación con los númenes.

En cuanto a raíces y orígenes, fuentes y vertientes, reina entre los especialistas un desconcierto de hipótesis igualmente variado. Con la misma firmeza se dice que el ancestro del flamenco es gitano (un pueblo jurídica y socialmente bloqueado por la ley hasta fines del siglo XVIII y, por tanto, propicio a la conservación hermética y, en sentido estricto, folklórica del arte tradicional), moro, judío y aun bizantino. Todos estos pueblos llegaron con el alcance de su cultura o habitaron España o, al menos, el sur de España. En qué momento y quiénes dieron acta de fundación al cante es tema imposible de dilucidar. El arte tradicional, cuando sigue siendo reproducido por artistas legos, es un arte vivo, o sea, abierto a la modificación y a la impregnación. Es un arte que sin teorizarse nunca, vive reformulándose. Por ello es imposible decir que una categoría tan vasta como el cante se dé a partir de tal o cual fecha, de tal o cual proceso histórico preciso.

Un investigador puntual y de información técnica indiscutible, Manuel de Falla, rastrea en la *siguiriya gitana* elementos formales de armonía y línea melódica correspondientes al canto litúrgico bizantino; pero el arcaísmo de esta música tal vez no sea patrimonio exclusivo del cante, sino un rasgo de todo el folklore, que suele comportarse de manera anacrónica o acrónica respecto al arte institucional, conservando elementos que han sido desdeñados por aquél al considerarse preclusos. No falta quien se atreva, por razones de analogía de igual talante, a señalar la raíz del flamenco en la música hindú del territorio actualmente pakistaní, antiguo Sind. La presencia árabe es insoslayable, pues árabe fue gran parte de la cultura española durante siete siglos y los rastros subsistentes son muchos. La abusiva apelación a las palabras también pone su cota de confusión, pues, por ejemplo, los judíos emigrados a Holanda llevaron cantos litúrgicos a los que designaban allí como *flamencos,* sin duda indicando la transmigración, pero quizá no el género mismo.

Lo que sí se puede concluir es que de toda esta hibridación cultural nace el jondo, que invade los cafés cantantes desde Sevilla, a partir de 1860, y que se convierte, junto con el casticismo madrileño, en el *cliché* cultural más fácilmente español.

La tarea de Lorca, de algún modo enraizada en la de Falla, es la nostalgia por una suerte de pureza, de candor, de rudeza originarios y perdidos. Paradójicamente, tanto él como el músico gaditano también llevaron el jondo a las formas del arte «culto» institucional, como lo

prueban las *Siete canciones populares españolas* y *La vida breve*, de Falla, y el *Poema*, que centra el estudio de Miller. Si, por un lado, ambos propician un movimiento de repristinación del cante, con el Concurso Nacional de Granada (1922), por otra, continúan de manera «erudita» con el proceso de enculturación del cante, que en el siglo XX lleva a Antonio Chacón, a la Niña de los Peines, y que trae hasta Antonio Gades y Paco de Lucía.

Miller aborda el tema con una prolongada introducción en dos capítulos, donde reseña el estado actual de las investigaciones antes aludidas, para luego emprender un análisis de la obra lorquiana, evidentemente destinado a un público anglosajón. Describe la historia interna del libro, sus posibles fechas y lugares de composición, y luego enumera las formas poéticas manejadas por Lorca y los giros que caracterizan su estilo. En este último renglón son agudas las referencias al valor simbólico de algunos objetos y aun a la valencia significativa de ciertos números, cuya traducción, en cierto modo esotérica, ensaya al pasar.

El *Poema del cante jondo* es una obra de transición entre el vacilante e inicial Lorca del *Libro de poemas* y el perfilado poeta del *Romancero gitano*. Es un texto donde se define claramente la vocación de andalucismo y de rescate de formas arcaicas y populares, que es una de las vertientes de la generación del 27, y que Lorca y Alberti encarnan en sumo grado. Para un estudio que enriquezca la ya aplastante bibliografía lorquiana, es un tema insoslayable y permite encontrarse con una de las claves del poeta granadino.

EDWARD F. STANTON: *The tragic myth. Lorca and cante jondo.* The University Press of Kentucky, 1978, 139 págs.

Es significativo que a la vez dos estudios en el mismo idioma se dirijan al tema de las relaciones entre Lorca y el cante jondo, a partir del *Poema* homónimo que va referido en la nota anterior. Ello prueba la vigencia del poeta granadino y el interés de los hispanistas anglosajones en una poesía obviamente española «vista desde fuera», como lo es la inspirada por el canto popular andaluz.

Los parámetros de las investigaciones de Miller y de Stanton casi coinciden plenamente. Comienzan ambos por tratar el asunto del cante en general (orígenes, delimitación del campo, desarrollo y recuperación de su carácter folklórico tras su transformación en cante flamenco), para luego narrar las peripecias de Lorca en su empeño por repristinar el cante y terminar con una ordenación temática de los recurrentes que

aparecen en el *Poema*. Stanton pone el acento en dos subtemas teóricos, que Miller roza al pasar: el carácter ritual y, de manera indirecta, religioso del cante, encontrable en su elemento trágico: la participación o comunión del público, episodio esencialmente litúrgico, y la posibilidad de colocar en espacios paralelos las observaciones e intuiciones de Lorca sobre lo andaluz y las reflexiones de José Ortega y Gasset en su *Teoría de Andalucía*.

En los elementos formales de la música que sirve de base al cante se pueden rastrear también raíces litúrgicas provenientes de los ensalmos y encantamientos hindúes: la modulación por semitonos, la melodía de corto desarrollo y las repeticiones casi obsesivas de la misma nota. En cuanto a las elucubraciones orteguianas, demás estaría señalar que su concepto paisajístico de Andalucía como el país del ocio, la contemplación y el espíritu vegetativo, que entronca con los restos más o menos legendarios o históricos del jardín paradisíaco, coincide plenamente con el retrato, fragmentario e impresionista, pero susceptible de sistematización, que de Andalucía hace Lorca. Un paisaje a menudo estático y desierto de protagonistas—donde pasan a un primer plano lo vegetal y lo vegetativo orteguiano—, de olivares, bosques frutales, riberas marinas.

El auge del flamenco agrega a estas notas de ritualidad una que las refuerza. Cuando el flamenco ocupa el espacio antes destinado al jondo primitivo, éste se convierte no ya en arte de ciudad ni de campo, sino en arte de minorías herméticas, vestales del purismo perdido. Un arte que, como dice Stanton, vuelve a ser, tal las religiones primitivas y nacientes, «críptico, oculto y secreto». A esta cripta va el poeta en busca de fuentes, ajenas y propias a la vez, para traducir en obra culta e individual la herencia ancestral, colectiva, *naïve*.

Hasta la filología contribuye a subrayar la línea que Stanton ensaya; el «duende» lorquiano puede devenir del latín *domitus*, que significa algo así como «dios lar», «divinidad familiar», «numen doméstico». El cante, al invocar y corporizar al duende, se convierte en un canto invocatorio de lo divino, en una advocación. Al cantar asuntos trágicos recupera, como componente de la vieja tragedia mediterránea, lo ritual, lo dionisíaco.

Entre los polos temáticos del amor y de la muerte, el *Poema* lorquiano va y viene a y de experiencias que, como la mística, remiten al éxtasis: el orgasmo y la expiración. Guitarra y puñal son como instrumentos litúrgicos de esta ceremonia trágica de duelos y sexo, y al fondo, el vegetal y vegetativo paisaje andaluz recuerda el paraíso perdido, pero no olvidado. Tal vez perdido por el amor y la muerte, que convierten a la humana criatura en contingente y relativa, o sea, en histórica.

La tierra natal se torna mítica. Las ciudades traídas a la letra de los

poemas—Córdoba, Granada, Sevilla—se vuelven ciudades santas. El canto deviene saeta cuando se liturgiza para la Virgen, pero tanta raíz precristiana no puede ocultarse y no es difícil ver en la figura propuesta por la religión oficial un sustituto de la antigua diosa madre telúrica de los ritos agrarios.

Estudios como los presentes contribuyen a rastrear fuentes y a definir perfiles de una poesía que, no obstante su elaboración formal, deliberadamente inscrita en la modernidad, recupera las voces ancestrales de esa esquina de culturas donde han doblado todos los vientos: España.—*BLAS MATAMORO (Ocaña, 209, 14 B. MADRID-24).*

J. O. URSOM: *El análisis filosófico.* Ariel, Barcelona, 1978, 240 págs.

1. Con excesivo retraso llega la traducción de esta obra capital en la historia del análisis, realizada por uno de los más calificados intérpretes del movimiento. El propósito que la animaba en el momento de su aparición era bien concreto y respondía a una urgencia del momento: «explicar cómo se desarrollaron en Inglaterra la actitud general hacia la filosofía y el método filosófico típico del período de posguerra; después, ofrecer un cuadro del transfondo histórico de dicha actitud y método». El autor, desde los nuevos derroteros que había tomado el análisis a partir de la década de los cuarenta, intenta «hacer inteligibles los desarrollos últimos a quienes, suficientemente familiarizados con el pasado, se hallen confusos ante los mismos, y a la vez dar cuenta del fundamento de estos métodos más recientes a quienes, a pesar de estar habituados a ellos, no ven claro cómo se llegaron a adoptar».

El estudio comprende el movimiento analítico asociado con los nombres de Russell, Wittgenstein, Moore, Ramsey y Wisdom, y con el Círculo de Viena, representado en Inglaterra por Ayer.

Si, como dice el autor, «no se puede estudiar la filosofía ni su historia en paráfrasis y breviarios», el desarrollo de la obra muestra cómo el autor ha obviado el peligro de hacerlo así gracias a su privilegiada situación respecto a los documentos y fuentes originales del movimiento. Una historia que de otro modo hubiera resultado un elenco anecdótico, lineal o simplemente erudito, se convierte en un análisis inmanente del desarrollo orgánico de una filosofía que se gesta en el reconocimiento de sus propios límites, que revisa críticamente sus fundamentos y en la que la praxis actual no reniega de los orígenes.

2. Ursom muestra, en primer lugar, la metafísica que entrañaba el

atomismo lógico, pese a que Russell hubiera reaccionado contra el monismo de Bradley y el realismo que había aceptado de Moore, Meinong y Frege. No obstante, la corriente antimetafísica que se encuentra en el *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein, el atomismo lógico se presentó como una metafísica superior que reemplazaba a otras inferiores, y «como uno de los sistemas más cumplidamente metafísicos de los hasta entonces elaborados. Por la amplitud de su vuelo, claridad, detallada elaboración y consistencia puede tener pocos rivales. El más semejante de entre todos los sistemas filosóficos del pasado es el de Leibniz, por quien Russell sintió profunda admiración».

Una de las tesis básicas de la metafísica del atomismo lógico es aquella según la cual el mundo posee la estructura de la lógica matemática. Russell llevó adelante su propósito de construir una lógica con la que poder derivar, a partir del número más reducido posible de nociones y axiomas puramente lógicos y no otros, la totalidad de la matemática, y de paso mostrar la continuidad entre matemática y lógica. De este modo, una lógica de la que sea posible deducir la totalidad de las matemáticas ha de constituir un esqueleto adecuado (menos el vocabulario extralógico que las variables reemplazan) de un lenguaje capaz de expresar absolutamente todo lo que puede ser dicho con exactitud. Dando un paso más adelante llegó a pensar que el mundo tendría la estructura de esta lógica, cuya gramática, a diferencia de los equívocos lenguajes naturales, era tan perfecta. Ursom, con una finalidad puramente ilustrativa, describe esta metafísica de un modo impresionista: «Al igual que la lógica tenía variables individuales en su vocabulario, así también el mundo tendría una variedad de particulares, cuyos nombres serían constantes que reemplazarían, como vocabulario extralógico, a esas variables; tal y como la lógica requería sólo conectivas extensionales, veritativo-funcionales, entre sus proposiciones elementales, también el mundo consistiría en hechos independientes extensionalmente conectados, y al igual que las técnicas de la lógica definirían y harían teoréticamente superfluos los conceptos más complejos y abstrusos de la matemática, así, mediante la aplicación de las mismas técnicas a las partes menos concretas del mobiliario de cielos y tierra podía ser definido y teóricamente eliminado el submundo de Meinong. La estructura del mundo se asemejaría así a la estructura de los *Principia Mathematica*».

Después de exponer sucintamente la naturaleza general de la lógica de las funciones veritativas, Ursom expone la tesis de la extensionalidad, según la cual el lenguaje es enteramente veritativo-funcional: todo enunciado que uno formule debe, según esta tesis, ser o un enunciado lógicamente simple o, por el contrario, una función veritativa de tales enunciados. Esta tesis es considerada por Ursom como clave para la versión

metafísica del mundo por parte del atomismo lógico. En efecto, si no hay nada que decir por encima de lo que puede expresarse por medio de proposiciones atómicas, y si una proposición resulta verdadera merced a lo que por el momento podemos vagamente llamar su correspondencia con los hechos, el mundo debe consistir en un número indefinidamente amplio de hechos atómicos, a los que corresponderán las proposiciones atómicas verdaderas, y así como éstas son independientes, han de serlo aquéllos. El mundo es considerado así como de estructura idéntica a—y perfectamente representable por—un lenguaje con la estructura del lenguaje lógico de los *Principia.* Después de exponer la concepción por parte de los atomistas lógicos del hecho atómico y de la correspondencia de éste con la proposición atómica—que denominaron figuración *(picture),* y que no es otra cosa que la identidad formal o estructural—, procede el autor a examinar la metafísica del atomismo lógico de un modo pormenorizado a partir de la presuposición de que el mundo posee la forma de su descripción lógicamente correcta, descubierta por el metafísico merced al análisis. La caracterización de metafísica que el atomismo lógico se atribuyó a sí mismo, se ve reforzada por el hecho de que al señalar que el problema esencial de la metafísica es el descubrimiento de las formas de los hechos, pensaban que así se daba en cierto modo solución al antiguo problema de si el metafísico hacía algo más que inventar fantasías desde su sillón, mientras que el científico observaba en su laboratorio: el metafísico estaba logrando un nuevo conocimiento de los hechos, no un conocimiento de nuevos hechos.

Esta convicción entrañaba un compromiso: el de sumergirse de lleno en el análisis si no se quería que el lenguaje apareciera, de acuerdo con sus propias premisas de identidad de estructura entre lenguaje y hecho, desmintiendo al propio atomismo.

La práctica misma impuso diversos tipos de análisis, en especial los denominados análisis al mismo nivel y a nuevo nivel: aquél corrige nuestra sintaxis, y éste deshace la engañosa simplicidad del discurso ordinario al reemplazar las construcciones lógicas por realidades básicas, eliminando los símbolos incompletos. Pues bien: la metafísica del atomismo se sigue de la práctica del análisis a nuevo nivel en el seno de un lenguaje extensional.

Subraya Ursom cómo esta práctica del análisis difiere sólo de las metafísicas empiristas que la precedieron por su técnica más depurada.

Se da una relación íntima entre la práctica analítica y la metafísica que implica. Pero la tesis empirista del análisis es calificada por Ursom de «débil», como lo demuestra, por ejemplo, el cuidado con que evitaron la ética los analíticos de este período. Dilucida seguidamente el progresivo afinamiento que se fue produciendo en torno a la configuración del

«hecho» y los distintos tipos de hechos: atómicos, generales, negativos, correspondientes a funciones intensionales. Examina luego la noción wittgensteineana de «figuración» como regla de proyección y las dificultades que entraña.

3. La vida del atomismo lógico fue breve: tenía que desaparecer no por ser una metafísica defectuosa, sino por ser lisa y llanamente metafísica, idea fundamentada en los sólidos argumentos elaborados en el círculo de Viena. Pero su ocaso tiene una explicación adicional en el descubrimiento de defectos específicos en su metafísica. La novedad que representa en el positivismo lógico el rechazo de la metafísica respecto a otras recusaciones anteriores reside—según Ursom—en considerarla no tanto como inútil o inválida especulación, sino como pseudoespeculación. Este rechazo de la metafísica está presente en el *Tractatus* mismo y en el atomismo lógico en general. En efecto, si todos los enunciados son funciones de verdad de proposiciones elementales que refieren observaciones, entonces o serán empíricos en sí mismos o, por el contrario, tautologías o contradicciones. Pero los enunciados metafísicos no parecen clasificables bajo ninguno de estos rótulos. El núcleo de la cuestión radica en el *principio de verificación:* el significado de un enunciado reside en el método de su verificación. La dificultad estribaba en la justificación no metafísica de tal principio.

El autor repasa los intentos de evadir dicha dificultad y la persistencia de ésta. El positivismo lógico, que rechazó por principio la metafísica del atomismo lógico, conservó su concepción más o menos completa del análisis, y como éste se identifica sin más con la filosofía y se lleva a cabo en conjuntos de equivalencias que son autologías, la filosofía es incluso igualada a la lógica.

Al reducirse la filosofía a discurso acerca del lenguaje hubo que hacer una primera distinción, plasmada en la obra de Carnap *Sintaxis lógica del lenguaje:* existen el modo formal y el modo material de hablar sobre el lenguaje. Este—discurso aparente sobre cosas, cuando en realidad es discurso sobre el lenguaje—es un modo no sólo peligroso, sino erróneo y, a la postre, fuente poderosa de metafísica. El carácter metafísico, sin sentido, de ciertos pseudoconceptos (mundo, cosa, cualidad, hecho) puede ser revelado al intentar su traducción al modo formal. Por tanto, no se trata ya de clarificar la estructura del mundo, sino la estructura del lenguaje de la ciencia. Al lenguaje todavía se lo concibe con un carácter funcional-veritativo. Pero el positivismo se tuvo que plantear la cuestión del primario básico, que fue definido en su primer momento como informe directo de lo dado y justificado por referencia a lo dado, manteniendo la posición empirista. Carnap y Neurath rechazaron esta posición, determinados como estaban a confinar la filosofía a la sintaxis

lógica, pero su empeño era imposible, y sólo pudieron lograr que pareciera aceptable apoyándose en el significado natural de lo que se suponía era metamente sintaxis en el modo material del habla. Pero en el haber de Carnap hay que anotar el empeño en mantener que la filosofía consistía únicamente en transformaciones tautológicas, en equivalencias analíticas.

Que el análisis debe ocuparse de revelar la estructura de la ciencia, del lenguaje informativo, no de los hechos de que se ocupa la ciencia, y que las únicas proposiciones legítimas de la filosofía eran tautologías, fueron las dos tesis básica del «positivismo clásico». Cuatro son las principales dificultades insalvables que durante el florecimiento del positivismo lógico se descubren en el atomismo lógico: la noción del único lenguaje perfecto, extensional; el solipsismo; las proposiciones básicas y la doctrina de la figuración.

Pero en la práctica del análisis el positivismo lógico encontró dificultades aún más radicales. Después de pacientes esfuerzos se vio como empresa imposible de lograr, excepto en casos relativamente triviales, fuera del campo de la lógica matemática en el que Russell había obtenido sus triunfos. Hubo que abandonar la visión según la cual la tarea de la filosofía es el análisis reductivo de los enunciados confusos de nuestro lenguaje ordinario cotidiano a los simples informes atómicos de la experiencia inmediata. Abandono, en fin, del punto de vista veritativo-funcional del lenguaje para centrarse en el lenguaje ordinario como nuestro instrumento y objeto de estudio.

4. De aquí surge la filosofía contemporánea del momento en que Ursom escribe, representada por Wittgenstein y Wisdom en Cambridge, y por Ryle, Waissmann y Austin en Oxford.

La nueva orientación tiene precedentes en el célebre artículo de Ryle de 1931 *(Systematically Misleading Expressions),* en el que asignaba a la filosofía el cometido de eliminar o rectificar las expresiones lingüísticas descaminadas. Y Wisdom, en 1938 consideraba el principio de verificación propuesto por los neopositivistas como una «teoría metafísica» *(Mind,* 1938, pág. 340). El *slogan* del neopositivismo, «el significado de una afirmación es el método de su comprobación», es sustituido por aquellos años por los de «no busquéis el significado, sino el uso», y «toda afirmación tiene su propia lógica». El primero invita a clarificar no el significado analítico de una afirmación, sino el objeto para el cual se hizo esa afirmación, y el segundo reclama la atención sobre el hecho de que el lenguaje tiene muchos objetivos y muchos niveles, y que el de la descripción del mundo es solamente uno y no el único al que son reducibles los demás. De este modo quedó revaluado el análisis reductivo. Un fracaso en traducir—empeño filosófico único, según el positivismo

rígido—puede transformarse en un éxito filosófico en otro nivel del lenguaje. De una manera general, pues, podemos decir que la nueva actitud constituye el abandono del concepto de análisis como reducción del mundo a sus elementos o como traducción de los usos lingüísticos a un lenguaje ideal. Desde este punto de vista, la filosofía conserva su función terapéutica, es decir, la liberación de las dudas, adivinanzas, perplejidades y confusiones lingüísticas que del mismo nacen. Pero el instrumento de esta liberación ya no es la lógica, sino una consideración del uso efectivo de las expresiones lingüísticas y de los objetivos a que ellas se dirigen. Las investigaciones lógicas y las de la metodología científica quedan fuera del campo de interés en que se mueve la filosofía analítica.

El libro de Ursom constituyó en su día—y aún sigue siéndolo—un modelo de historia de un período determinado de la filosofía. Ello fue posible por la privilegiada situación del autor en el corazón mismo de los desarrollos contemporáneos del análisis filosófico. Los manuales de historia de la filosofía se han servido profusamente de esta obra en la exposición de un período particularmente enmarañado y, lo que es más grave, especialmente ignorado en nuestro país hasta hace no tanto tiempo. Aunque con retraso, su aparición en el mundo filosófico español no dudamos que será bien acogida por un público cada día más numeroso que no sólo se interesa, sino que practica un método de tan brillante y fecunda tradición en el ámbito anglosajón.—*MANUEL BENAVIDES (Angel Barajas, 4, 4.° C. POZUELO ESTACION. Madrid).*

LA TEORIA LITERARIA MODERNA *

Antonio Berrio viene dedicando sus esfuerzos investigadores a dos temas principales: la reconstrucción e ilustración del sistema de la teoría literaria del Renacimiento al Barroco y en la época contemporánea, y el de la consistencia «textual» de los productos literarios. Al primero de ellos responde una extensa obra, cuyo primer volumen es el que da pie a esta nota nuestra, así como otro trabajo que en realidad sintetiza toda la investigación a modo de comentario al hilo de las *Tablas poéticas,* de Cascales: se trata de la *Introducción a la poética clasicista: Cascales* (Barcelona, 1975); igualmente cabe citar en esta línea el *Significado actual del formalismo ruso* (Barcelona, 1973). El segundo de los temas es el de la lingüística textual; en colaboración con J. S. Petöfi ha publicado *Lingüística del texto y crítica literaria* (Madrid, 1978).

* A propósito de ANTONIO GARCÍA BERRIO: *Formación de la Teoría Literaria moderna. La tópica horaciana en Europa,* Madrid, 1977, 489 págs.

El tratado sobre la teoría literaria moderna organiza su esquema en torno a la tópica poética horaciana; fundamentalmente desarrolla la fortuna de las tres dualidades mayores de esa tópica, las de los dos polos *ingenium-ars, docere-delectare* y *res-verba,* pero Antonio García Berrio atiende también a otros temas de tal sistemática doctrinal, a los que aquí haremos referencia.

Respecto a ingenio y arte, Horacio había escrito (en palabras de la versión rítmica de T. Herrera: Quinto Horacio Flaco, *Arte poética,* México, 1970):

> «Si por naturaleza se hace un carmen laudable o por arte, se ha preguntado; yo no veo de qué sirve el esfuerzo sin rica vena ni el ingenio rudo; así una cosa pide el auxilio de la otra y se asocia amigable» (vv. 408-411).

Esto es, se pronuncia por igual por el trabajo y el genio creador, de modo semejante a como se dice también en la *Poética* de Aristóteles (1451 a.); así, Lope, por ejemplo, fundamentará su nueva doctrina en la experiencia creadora, en el trabajo llevado a cabo:

Creed que ha sido fuerza que os trujese
a la memoria algunas cosas de éstas,
porque veáis que me pedís que escriba
arte de hacer comedias en España,
donde cuanto se escribe es contra el arte,
y qué decir cómo serán agora
contra el antiguo, y en qué razón se funda,
es pedir parecer a mi experiencia,
no al arte, porque el arte verdad dice,
que el ignorante vulgo contradice.

En cuanto a enseñar o deleitar, Horacio parece inclinarse por igual a ambos términos de la cuestión:

O aprovechar quieren o deleitar los poetas
o a un tiempo decir cosas gratas y a la vida adecuadas
... ...
Todo sufragio ganó quien mezcló lo dulce a lo útil,
al lector deleitando y amonestando igualmente.

(vv. 333-334, 343-344).

Finalmente, el poeta venusino parece asimismo preferir el contenido a los recursos expresivos:

A veces una fábula en sus situaciones brillante
y bien caracterizada, sin belleza alguna, sin peso
ni arte, en mayor grado encanta al pueblo y mejor lo entretiene
que los versos pobres de asunto y las nonadas canoras.

(vv. 319-322).

Pero ya hemos dicho que al lado de estos tópicos mayores, la tradición horaciana incluye otros temas de doctrina poética, a los que García Berrio llama en conjunto tópica menor. Así, el de la concepción de los géneros.

En resumen, «el parecer de la mayoría de los autores de paráfrasis puede sintetizarse diciendo que en ellas se desarrolla la teoría de los géneros literarios: épica, dramática y alusión a la lírica», sugerida en los comentarios por los versos de Horacio:

La Musa dióle a la lira a dioses y a hijos de dioses
referir, y al púgil vencedor y al caballo primero
en la lucha, y afanes de jóvenes, y libres los vinos.

(vv. 83-85).

La configuración de estos géneros se piensa que viene dada por la distinta fisonomía de la realidad referida en los mismos, por la naturaleza objetiva de temas y personajes; se trata de construcciones sustantivas autónomas, esto es, se insiste en la imposibilidad de mezclarlos en una misma composición. Sin embargo, el texto horaciano, además de esto, supeditaba esa inmezclabilidad a la situación y a la verdad artística:

No quiere un tema cómico ser expuesto en trágicos versos;
también se ofende la cena de Tiestes de ser referida
en versos sencillos y casi dignos del zueco.
Cada asunto guarde el sitio adecuado que tuvo por suerte.
A veces, empero, también levanta la voz la comedia,
y airado Cremes con ampulosa boca litiga;
y muchas veces el trágico Télefo en habla pedestre
se duele, y Peleo, cuando pobre y desterrado uno y otro,
arroja hinchazones y sesquipedales palabras
si tocar busca el corazón del espectador con su queja.

(vv. 89-98).

En lo español es bien sabido que Lope se pronunció por la mezcla tragicómica:

Lo trágico y lo cómico mezclado,
y Terencio con Séneca, aunque sea
como otro Minotauro de Pasife,
harán grave una parte, otra ridícula,
que aquesta variedad deleita mucho;
buen ejemplo nos da naturaleza,
que por tal variedad tiene belleza,

y asimismo lo hizo Ricardo de Turia en su *Apologético de las comedias españolas:* «Ninguna comedia de cuantas se representan en España lo es, sino tragicomedia, que es un mixto formado de lo cómico y lo trágico, tomando de éste las personas graves, la acción grande, el terror y la conmiseración, y de aquél, el negocio particular, la risa y los donaires, y nadie tenga por impropiedad esta mixtura, pues no repugna a la naturaleza y al arte poético que en una misma fábula concurran personas graves y humildes» (cfr. ahora, para el *Arte nuevo* lopeveguesco, el agudísimo punto de vista de E. Orozco: *¿Qué es el «Arte nuevo» de Lope de Vega?,* Salamanca, 1978).

Una parte de la discusión del tema *res-verba* es la de la oscuridad y dificultad culterano-conceptista. Los comentaristas tienen presentes las ideas del deleite en la imitación y de ésta como armonía estructural (siendo una parte de la estructura la elocución); así, Jáuregui, anticulteranamente, defiende la prioridad de la *res* en cuanto corrección del excesivo celo de los gongoristas por hipertrofiar las *verba:* «El primero i mayor aliento de los poetas deve emplearse en las cosas; porque... qué fuerça pueden retener las palabras, aun siendo ecelentes, si no la ai en las cosas que ellas declaran?... El principio i fuente del recto escrivir (dize Oracio) es el saber». Pero afirmada la prioridad de la *res,* matiza luego el aparente desprecio por la realización formal de la obra: «En poesía se dirá propíssimamente, que no habla ni tiene voz el que en las palabras no usa admirable elegancia».

García Berrio documenta el tópico «tan popularizado entre nosotros como bien aceptado en los extranjeros de la natural disposición para toda suerte de ingeniosidades y agudezas atesoradas por la lengua española», punto de partida según el cual cuando por los mismos años en que veían la luz las *Tablas poéticas,* de Cascales—las cuales conjugan su ataque a la oscuridad con sus concesiones a la dificultad—, «Góngora y Quevedo aparecen como protagonistas de dos contrapuestas revoluciones estilísticas individuales, no producen universal repulsa, sino, por el contrario, encendidos testimonios de adhesión estética en una nube de discípulos y críticos. Y así los ataques a uno u otro antagonista son más producto de opinión particular y bandería, que aborrecimiento de la extremosidad estilística en cuanto tal, cualquiera que fuese su signo. En tal sentido produce con frecuencia profunda sorpresa que las acusaciones de uno y otro partido al adversario en punto a excesos estilísticos sean prácticamente idénticas entre sí, y sorprende igualmente que todos ellos se precien, a su vez, de estar dando con el "quid" del enriquecimiento real de nuestra lengua».

Jáuregui, en concreto—distingue—de acuerdo con el matizado predominio que concede a la *res* frente a las *verba*—la nefasta oscuridad de

la loable dificultad: «La grandeza de las materias trae con sigo el no ser vulgares i manifiestas, si no escondidas i difíciles... Mas la otra que sólo resulta de las palabras, es i será eternamente abominable».

* * *

Hemos recogido en esta glosa—siguiendo la obra que hemos tomado como arranque, *Formación de la teoría literaria moderna*—los tres tópicos mayores de la tradición horaciana: *ingenium-ars, doceres-delectare* y *res-verba.* Primero y tercero se hacen presentes en el *Arte nuevo,* de Lope, y en la polémica española de la oscuridad y dificultad, según queda apuntado; el segundo se halla, sin duda, en el fondo de la licitud moral del teatro. Antonio García Berrio ha dedicado a este tema concreto otra monografía: *Intolerancia de poder y protesta popular en el Siglo de Oro: Los debates sobre la licitud moral del teatro* (Málaga, 1978).

Otros temas menores de la misma tradición de doctrina poética quedan aludidos: así, el de la categoría de «género literario» y el subsiguiente de la *tragicomedia;* hemos tenido presente tanto la *Formación...* como la *Introducción a la poética clasicista,* obras ya citadas.

Sin duda, aportaciones tan documentadas y de tanto aliento como éstas suscitan el problema técnico de cómo hacer la historia literaria. Una obra es, en primer lugar, un hecho artístico-formal y, por tanto, deberá ser explicada en sí misma intrínsecamente: por su estructura compositiva. Pero aunque sus referencias a la realidad no sean literales, en su globalidad la connota; «quiere decirnos» algo, encierra una sustancia última de contenido. Por tanto, las perspectivas formal e histórico-social resultan conjuntamente imprescindibles e integrables; un aspecto del lado «formal» de la obra es la conciencia literaria de la que deriva, conciencia que para nuestro Siglo de Oro documenta e ilustra el trabajo de Antonio García Berrio que nos ha servido de punto de arranque.—*FRANCISCO ABAD NEBOT (Santa Susana, 44. MADRID).*

MAX WEBER Y ROUSSEAU

FRANCISCO MARSAL: *Conocer Max Weber y su obra.* Editorial Dopesa 2, Barcelona.

Un ordenamiento casi euclidiano y una minuciosidad desacostumbrada entre los autores de este tipo de trabajo son las características más

sobresalientes del libro que Francisco Marsal dedica al estudio de Max Weber.

Admirado por muchos, que vieron en la obra del sociólogo alemán las bases de ese funcionalismo norteamericano que gravitó fuertemente en el mundo desde la segunda guerra mundial hasta muy entrados los años sesenta; apostrofado a la vez por otros, que lo rechazaron de plano y no tardaron en bautizarlo como «el Marx de la burguesía», Weber ocupa, a pesar de todo, un lugar preponderante entre las figuras directrices que han gravitado o preocupado, al menos, en la orientación del pensamiento sociológico de nuestro siglo.

Su producción bibliográfica es vasta y variada. Entre sus libros más conocidos podemos destacar: *Sociología científica moderna, Economía y sociedad, Sobre la teoría de las ciencias sociales, Ensayos de sociología contemporánea, La ética protestante y el espíritu del capitalismo* (que trata de las religiones de India, China e Israel antiguos), etc.

Auténtico representante de lo que llamaríamos el neoenciclopedismo, nuestro hombre nació en Erfurt, Turingia, en 1864, y se doctoró en la Universidad de Berlín en 1889, con una tesis que versó sobre «Historia de las compañías comerciales de la Edad Media». El tema nos muestra otra faceta de sus preocupaciones, ya que él se interesaba tanto por los mecanismos esenciales de las sociedades humanas como por el arte, las doctrinas económicas, la política o la teología. Y en todos y cada uno de dichos rubros trabajó investigando sin descanso hasta el año de su muerte, ocurrida en 1921.

Por todo lo expuesto, y en la medida que le vamos descubriendo tantas y tantas preocupaciones intelectuales, su imagen ha de resultar cada vez más difícil de aprehender en el punto exacto de una valorización mesurada. A este respecto, es el mismo Marsal quien se encarga de transmitirnos su propia experiencia:

> «La lectura de la obra de Weber, primero, y la de su biografía, después, me han acompañado desde mis años de estudiante universitario en Barcelona, aquellos años de turbia penitencia intelectual. Allí, en un paquete de sociología alemana idealista y guillermina, que se nos introdujera a través de un inexplicable texto de Freyer, venía Weber en confuso montón con sociólogos germanos. De este Weber, ni qué decirlo, no me quedó nada y al trapero fue a parar su recuerdo, junto a los libros de indigesto derecho positivo de mi ingenua carrera de jurista nativo.
>
> ... ...
>
> Tuve que ir a los Estados Unidos, a la entraña misma del monstruo, para que la afilada crítica de los norteamericanos de los *roaring sixties* me debelaran un Max Weber no sólo tan claro—demasiado—como el de los funcionalistas, sino mucho más rico y contradictorio.»

Marsal no sólo se ha interesado en este caso por la mera trayectoria intelectual de su personaje. Sabe perfectamente que las buenas o malas pasiones trascendentales están estrechamente vinculadas a la manera de ser y proceder de los individuos. Con precisión y ecuanimidad realmente ejemplares, y sin dejarse sobornar por el peso de los méritos de la figura elegida, el biógrafo clava visceralmente y sin miedo su afilado bisturí en la controvertida personalidad del insigne profesor germano hasta presentarlo en una dimensión insospechada. Así, el lector valorizará los rasgos de una a veces retaceada grandeza y los traumas más lamentables y minimizadores de este Weber, que «no es un reaccionario», como alguna vez insinuaron Lukacs o Marcuse—esclarece Marsal—, sino «un hombre que afronta arcaicamente la arrebatadora realidad de su tiempo».

A las ya destacadas facetas de riguroso investigador que evidencia Francisco Marsal, habría que adicionar también a su favor la magnífica prosa en que se sustenta indiscutiblemente otro de los atractivos del presente estudio.—*A. F.*

TONI VICENS: *Conocer Rousseau y su obra.* Editorial Dopesa 2, Barcelona.

Incursionar en la biografía intelectual de Juan Jacobo Rousseau no es otra cosa que poner al descubierto la vida multifronte y casi increíble de uno de los personajes más importantes que conforman la historia cultural de la humanidad.

Así lo ha entendido el escritor Toni Vicens, y fruto de esa convicción es este volumen, pequeño, pero sustancioso, que revisa y reseña exhaustivamente lo más significativo en la trayectoria del insigne iluminista.

Ensayista imparcial e incisivo, Vicens conoce profundamente la figura que aborda, pero en ningún momento su admiración o sus fervores logran anular la ecuanimidad de su juicio frente a una personalidad difícil de penetrar, disminuida proverbialmente por ciertos críticos desaprensivos o elevada por otros hacia un injusto grado de gigantismo universal.

Y para subrayarnos de qué manera la ubicación de su biografiado ha ido variando a través del tiempo, Vicens nos dice:

> «Antes de conocer a Rousseau, las imágenes eran vagamente las de una especie de humanista ramplón, un poco hippy, un poco bonachón, amante de una especie de naturaleza hecha de plantas y hombres libres.»

Sin embargo, auscultando y rectificando continuamente sus puntos de vista con la serenidad que le depara una experimentada dimensión tem-

poral, llega por fin a consumar el rescate de la verdadera individualidad roussoniana.

El pensador, el aventurero, el sociólogo de múltiples matices, el musicólogo, el novelista, el autor teatral, el botánico, el etnólogo, el hombre de derecho y medicina (para corroborarse y corroborar a su prójimo jurídica y corporalmente), están perfectamente delineados y analizados en esta introspección tan bien multiplicada como dividida.

Plasmar en un tomo de 125 páginas el retrato intelectual del autor de *Emilio* y *El contrato social* no era tarea fácil. Sabido es que Rousseau, con Montesquieu y Voltaire, forman el trío de los racionalistas mayores del Siglo de las Luces. Sin embargo, aquél es el más indomable, el más extremista de esta lúcida conjunción. El se confesaba y predicaba en favor del advenimiento de una universalidad igualitaria; así llegó a propugnar la destrucción de las estructuras vigentes, por cuanto las consideraba, ya por ese entonces, anacrónicas, inadecuadas e insoportables para complacer las ambiciones más elementales del individuo.

Vicens cala honda y cuidadosamente en todas y cada una de las singularidades que constituyen la complejísima esencialidad personal del «ginebrino sin par», como le llamaron algunos pocos admiradores de su tiempo. Con prosa ágil y atrayente, que no deja lugar para lo retórico ni para lo superfluo, el biógrafo va reconstruyendo brillantemente el confuso *puzzle* tradicional para esclarecerlo y restituirnos, a la postre, una presencia más saneada y veraz del ilustre polígrafo del siglo XVIII, a quien, por muchas razones, necesitamos conocer auténticamente.

El presente breviario, que seguramente servirá para promover más de una polémica, ha sido editado con la sobria dignidad tipográfica ya tradicional en las ediciones Dopesa 2.—*ARIEL FERRARO (Alfonso XIII, 19, 1.º B. MADRID-18).*

NATALIA GINZBURG, LA FRAGILIDAD Y LA MESURA

A través de *Las pequeñas virtudes* habíamos entrado en contacto con ese mundo de las pequeñas cosas, ese mundo de lo cotidiano, de lo irremplazable, lo aparentemente nimio que nos daba toda la talla de una escritora de gran sensibilidad, capaz de desmenuzar al hombre y a sus gestos, esos gestos que, bajo la pluma incisiva de Natalia Ginzburg, comienzan a ser reveladores. Ahora, la Editorial Dopesa presenta, bajo el título *Nunca me preguntes,* una selección de artículos publicados por

la autora entre 1968 y 1972, selección que incluye unos desenfados intentos de crítica y lo que la propia autora confiesa ser su experiencia autobiográfica, es decir, algo similar a un Diario no sistemático: «estos escritos son lo más parecido a ello en el sentido de que he ido anotando todo aquello que deseaba recordar o que opinaba».

No es tarea fácil entregarse a la crítica de una obra como la que tenemos entre manos porque, precisamente, al ser algo que media entre la confidencia y la charla de café, escapa a las categorías habituales con que podemos enfrentarnos a un género literario, ya sea novela, poesía, teatro o simplemente ensayo crítico, y uno se ve tentado a dejarse llevar por los estímulos de la autora y a seguir su mismo técnica metódica, que viene a resumirse en un criterio de «a mí me gusta», «a mí me parece», huyendo de todo intento de formalización y, desde luego, de academicismo. Por eso, recogiendo esa montera que ella nos brinda, me he sentido inclinada—y esta utilización de la primera persona es ya reveladora de dicha influencia—a enfrentarme con el libro de la Ginzburg con una actitud sugerida por ella en sus propias críticas.

Dentro de esa tónica intimista y confidencial que, como decía antes, tiene un poco el tono de charla de café, todo puede decirse y puede decirse, por ejemplo, con qué sorpresa descubrí yo un día que una escritora de sensibilidad curiosamente femenina, que me atraía aunque me irritaba, no era alemana, austríaca o de una nacionalidad más o menos nórdica, como hacía pensar su apellido, sino italiana, y una italiana nacida en Palermo, con varios años de su infancia transcurridos en Turín y una madurez de escritora inmersa en el mundillo romano. Tal vez de ahí derivó una casi total incomprensión ante ese mundo de pequeñas cosas y gentes insignificantes, producto de esa personalidad «alemana» no encuadrable en un contexto, demasiado mediterráneo, demasiado próximo, en definitiva.

Confieso, y sigo dentro de esa tónica personalizante que ella imprime a su crítica, que quizá por eso nunca pude dejar de sentir una cierta antipatía hacia esa escritora que me parecía demasiado «femenina», que se centraba con obsesión paradigmática en lo nimio para descubrir esos recónditos escondrijos en los que yo, como supongo que cualquier otra mujer en una sociedad similar, me vetía, nos veíamos reconocidas y, para colmo, sin ningún adorno y grandilocuencia. Y, sin embargo, ese mundo de lo aparentemente no literaturizable es el que la Ginzburg sabe contarnos con una maestría que sólo puede estar vinculada a un gran talento y a una determinada sensibilidad.

El libro que ahora presenta Editorial Dopesa es una ordenación deslabazada, hecha por la propia autora, de distintos trabajos; unos, claramente autobiográficos, siguiendo la línea iniciada en *Las pequeñas*

virtudes y otros destinados a dar una visión crítica de una película, un cuadro, una ópera, etc.

Uno de los artículos lo dedica la autora, precisamente, a enjuiciar la labor de la crítica y echa de menos una crítica seria, crítica que, según ella, debe ser siempre dura y lúcida, cumpliendo la labor del padre, ya que «nosotros no tenemos necesidad de un pariente o un compañero de juego», pero es esta norma de «objetividad» (que, por otra parte, habría que discutir) la que la autora quebranta una y otra vez cuando enjuicia cualquier manifestación artística, y la quebranta mediante una modestia, a veces un poco ofensiva, que participa de ese tono de «buena señora» con que la imaginamos, sentada en la camilla, contemplando, tras años pasados de vida aventurera, cómo los demás, que «saben», se meten en líos, mientras ella, «pobrecita ignorante», les mira por encima del hombro con cierta condescendencia. A veces el lector puede sentirse irritado por ese aire de «... no sé, pero opino que» con que Natalia Ginzburg se enfrenta ante la crítica en distintos temas. Esa actitud se concreta en opiniones deshilvanadas, pretensiosas a veces y algo altaneras, pero corregidas inmediatamente por unos ojos bajos, un «perdone usted», «esto que digo no tiene que tenerlo muy en cuenta», que nos parece participar más de la crítica de «pariente o compañero de juego» que de la crítica entendida como labor lúcida y esclarecedora. Y bajo este cúmulo de disculpas que, significativamente, podemos encontrar en casi todos los artículos («suponerme dotada de una cualidad de cultura y de penetración social que de hecho no poseo», «aquellos que como yo no entienden de política y que si hablasen de política dirían sólo banalidades e imbecilidades», «y era debido a mi ignorancia porque, como es sabido, los *naifs* yugoslavos son famosísimos», «no entiendo de música», «entiendo muy poco de pintura») la escritora, desafiante a pesar de todo, o revelando una presentida seguridad bajo esa falsa modestia, se atreve a adentrarse en los más diferentes terrenos con un «a pesar de todo, creo que...» y entonces es cuando tenemos que acabar por decir que ese *a pesar de todo* es el que confiere el encanto a la obra de la Ginzburg, cuando la despojamos de esa ñoñería descuidada de viejecita simpática que osa inmiscuirse en terrenos donde «¡Pobre de mí, qué voy a hacer yo!»

Pero, y esto es lo fundamental del libro, esas críticas tienen interés por ser simple manifestación del *yo* grandísimo de la autora, de su sensibilidad, una vez más, y de ese mundo, captado con una intuición que, desgraciadamente, sólo podemos llamar femenina (no debemos olvidar que esta misma escritora es autora de relatos de tan admirable sencillez y de tal perfección como *La Madre,* incluido en una Antología de Autores Italianos, publicada recientemente por Alianza Edi-

torial). Por eso lo más interesante de esta compilación no es ni su valor crítico, ni siquiera su valor literario, en la mayoría de los casos no buscado, sino el destaparse de un alma sensible ante diferentes aspectos de la vida y el arte, algo así como un Diario, tipo Anaïs Nin (la otra gran sensibilidad femenina) encuadrado en un marco no conceptualizado y culturalizante, sino en la acción de cada día, en la que los pequeños problemas adquieren dimensión globalizadora. Por eso los más bellos trabajos son aquellos en los cuales esta cualidad de Diario íntimo se hace más patente, es decir aquellos relatos como «Los bigotes blancos» o «Los interlocutores», que son confesión de una escritora en su madurez, contemplando desde el tendido cómo todo se desmorona, cómo se pierde el gusto por lo individual, por esas cosas sin aparente importancia, que formaron de hecho toda su vida. Quizá nada defina mejor el estilo y la obra de la Ginzburg que sus propias palabras para enmarcar a Goldoni: «tenemos la sensación de adentrarnos en una realidad doméstica, clara, exigua, nítida y precisa. Nos gusta su minucia, la gracia, la fragilidad y la mesura».

Y una vez más tendríamos que terminar pidiéndole perdón, porque el crítico en vez de portarse como tal ha hecho de compañero que guiña el ojo, mientras saborea la copa de ginebra y dice: «No, eso que dices está bien, pero...», aunque en este caso fuera conscientemente y como homenaje a la escritora.—*LOURDES ORTIZ (Autol, 3. MADRID).*

NOTAS MARGINALES DE LECTURA

VICENTE HUIDOBRO: *Ultimos poemas.* Universidad Nacional Autónoma de México.

Este es un pequeño volumen en el cual se recogen también un reducido número de poemas del chileno Vicente Huidobro. En estos poemas volvemos a encontrarnos con la magia inequívoca de ese gran poeta que fue Huidobro, gran poeta no solamente en el sentido inmediato que suele dársele a este vocablo *gran,* manoseado hasta lo imposible. Lo de gran poeta cuando hablamos o nos referimos a Huidobro tiene otra carga y otras implicaciones. Aquí la grandeza viene condicionada por su sentido de amplitud visionario del universo poético.

Sin lugar a dudas, Huidobro fue uno de los *grandes* artífices de la expresión poética contemporánea. No cabe duda tampoco que su labor

se vio itnerferida por una serie de circunstancias ajenas al valor poético, esto ha hecho que su reactualización se nos esté haciendo lenta, mediatizada. De aquí la importancia de esta publicación de sus últimos poemas, realizada en México por la Universidad Autónoma.

El volumen viene precedido por un breve pero lúcido y completo estudio sobre el poeta, realizado por otro chileno, Hernán Lavín Cerda. En él, Lavín Cerda nos da una perfecta visión del momento histórico en que surge la poesía de Huidobro y de la significación que su poesía tiene y lo que ésta representa dentro del contexto contemporáneo: «¿Qué representa Huidobro? Nada menos que el edénico rescate del verbo convertido en cuerpo sensible. Escritura concebida libremente, del mismo modo como la naturaleza puede concebir un árbol. A partir de esta energía, ya todo es posible. Las palabras no estarán obligadas a comportarse servilmente (...). La realidad ficticia no tiene la obligación de ser el espejo pasivo y parasitario de la realidad».—*G. P.*

LUIS ANTONIO DE VILLENA: *El viaje a Bizancio.* Provincia. Colección de Poesía. León. España, 1978.

No era tarea fácil, aunque estemos guiados por nuestros mejores deseos, entregar una visión que pueda dar una aproximación al contenido y significado de muchos de los libros que debemos reseñar. Entre ésos con toda seguridad se halla *El viaje a Bizancio,* de Luis Antonio de Villena. Este es un conjunto de poemas en que existe una serie de factores esenciales que son los que le otorgan su unidad, unidad que es una voluntad de contenido y forma.

Luis Antonio de Villena pertenece a una raza de poetas que construyen su expresión sin los temores de los que se encierran en un querer lo formal sin amar la forma en su sentido más significativo; la dinámica vital que muchas veces rompe el entorno para hacerse realidad expresiva. En este aspecto, De Villena nos sorprende con un lenguaje rico, lleno de aciertos y con un gran dominio en cuanto a su arquitectura que no renuncia a la incorporación de otros elementos sabiamente combinados. Las interpolaciones ajenas contribuyen a producirnos los efectos de una variedad de dimensiones, medio por el cual las imágenes se nos hacen más cargadas de significado. El lenguaje en este libro, en estos poemas, es sin lugar a dudas el logro de una búsqueda: «bajo la égida del lenguaje, se aúnan dos intentos: el inicio de una poesía experiencial, que no renuncia al bagaje estético, y otra poesia de las sensaciones».

Luis Antonio de Villena nació en Madrid en 1951. Su primer libro, *Sublime Solarium*, en 1971, marca la aparición de un poeta perfectamente consciente de sus elementos poéticos, que irán a ser su material expresivo en el futuro, y con los cuales conformará la realidad de su mundo sensorial, amplio en registros emocionales.—*G. P.*

EDNODIO QUINTERO: *El agresor cotidiano*. Cuadernos de Difusión Narrativa. Edición de la Dirección General de Cultura de la Gobernación. Caracas. Venezuela, 1978.

En una ocasión anterior y en estas mismas páginas tuvimos oportunidad de comentar un libro de singulares características, donde una prosa ágil y llena de aciertos narrativos nos mostraba a un escritor del cual poco o casi nada sabíamos. Este libro era *Volveré con mis perros*, Monte Avila Editores, su autor era Ednodio Quintero, el mismo que ahora nos ha deparado este reencuentro con su prosa en la lectura de *El agresor cotidiano*.

Esta última obra del narrador venezolano no ha venido sino a consolidarnos las cualidades que ya se nos habían hecho presentes en *Volveré con mis perros*. Pero hemos de subrayar que su más reciente libro, el que es motivo de esta reseña, nos ha sorprendido por su naturaleza ambivalente, que le permite a Quintero gozar de un mayor despliegue de recursos imaginativos. En este libro la poesía y la prosa logran una perfecta unidad expresiva; los límites de ambos géneros se fusionan para darnos unas descripciones cargadas de sugerencias. Existen momentos en que tenemos la absoluta certeza de hallarnos ante un poema, y esto porque en su realidad más profunda este libro es un conjunto de poemas unidos por un deseo de aproximarnos, por el poder desdoblador de la imagen, a un mundo rico en referencias cotidianas, pero descritas y observadas con una mirada enriquecedora, en la cual esta realidad cotidiana, este describir seres, adquiere un sentido mágico que los hace representación de un mundo autónomo regido solamente por la fuerza generadora de un acto creador.

Ednodio Quintero nació en Los Andes venezolanos y reside en Mérida. Se dio a conocer como narrador con sus publicaciones en diarios y revistas. Ha publicado *La muerte a caballo*, además de *Volveré con mis perros*.—*G. P.*

GIOVANNI QUESSEP: *Libro del encantado.* Colección Autores Nacionales. Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá. Colombia, 1978.

Giovanni Quessep es uno de los valores de la actual poesía colombiana. Nació en San Onofre, departamento de Sucre, el 31 de diciembre de 1939. Es licenciado en Filosofía y Letras por la Universidad Javeriana, de Bogotá. Su inquietud y búsqueda por un amplio conocimiento del fenómeno literario le ha impulsado a viajar por otros países ampliando sus conocimientos. En Italia ha realizado estudios de literatura contemporánea. En la actualidad ejerce la enseñanza universitaria. Estos son a grandes rasgos algunos de los aspectos biográficos de este poeta, dueño de una voz expresiva en la que hallamos una indudable fuerza comunicadora, un variado espectro de sensaciones poéticas.

En los poemas de Quessep está latente el trasfondo de una personalidad poética que sabe, con verdadero acierto, incorporar a su propia poesía todo un bagaje cultural que le permite nutrir y hacer más ricos sus poemas en logros, decantado su expresión. En este sentido es sorprendente cómo el ritmo de la poesía oriental incorporado a su visión del hecho poético hace que su poesía adquiera una sonoridad personal subrayada por un equilibrio y un rigor de mesurada ternura y amorosa entrega al sentido de la palabra, que en sus poemas se convierte en un material maleable lleno de sensibilidad: «La estatua en piedra del guerrero vela las armas / La lanza todavía presiente una penumbra de dragón / La espada reinicia sin cesar un vuelo de gerifalte / Al lado de las armas está escrita la historia del guerrero».

Con anterioridad a este libro, Quessep ha publicado: *El ser es una fábula,* 1968; *Duración y leyenda,* 1972; *Canto del extranjero,* 1976. *Libro del encantado* reúne los dos últimos y la colección *Madrigales de vida y muerte.—G. P.*

LUIS MARTINEZ DE MERLO: *Alma del tiempo.* Editorial Lumen. Colección El Bardo. Barcelona.

Alma del tiempo fue una de las obras recomendadas por el Jurado a quien le tocó discernir el Premio El Bardo correspondiente al año 1977. El prestigio que en su tiempo tuvo la Colección El Bardo, prestigio y trascendencia, contribuyó a la formación de lo que hoy se considera la poesía española contemporánea. La mayoría de los poetas que en la actualidad conforman esa generación publicaron sus primeros libros o algunas de sus obras en la antigua Colección El Bardo. Habría que agregar

otra cosa importante como el hecho de que esta colección haya sido también una de las primeras que en España abrió sus puertas al conocimiento de muchos poetas sudamericanos. La lista de los poetas publicados en esta colección es amplia, ya que, como hemos dicho, en torno a ella se agrupa lo más característico de las búsquedas poéticas de los últimos años.

La Editorial Lumen, al acoger dentro de sus publicaciones a la Colección El Bardo, no ha hecho sino continuar la línea de equilibrio y calidad selectiva que ya le había impreso su creador, el poeta José Batlló. Ahora el Premio El Bardo ha venido a ser el remate a una labor de incuestionable validez dentro del desarrollo de la poesía actual. A la larga lista de los poetas publicados en esta colección viene a sumarse el de Luis Martínez de Merlo, nacido en Madrid en 1950, con su libro *Alma del tiempo,* finalista de la convocatoria de 1977. La belleza expresiva que se encierra en estos poemas nace de su sentido nostálgico, pero de una nostalgia que podríamos llamar *operante,* ya que no se queda solamente en una enumeración, sino que es como una infraconsciencia que hace surgir el pasado hacia una zona de iluminado rescate. Las referencias no son en estos poemas mera acumulación de datos culteranos, sino la reanimación de los mitos con toda su carga de abismal silencio, ese silencio que vive y se expande haciéndose carga vital.—*G. P.*

MIGUEL J. GALANES: *Inconexiones.* Colección de Poesía al cuidado de Concha Lagos. Madrid.

Inconexiones es el tercer libro de Galanes, entre los que se cuentan libros de poemas, ensayos y trabajos antológicos. En este libro Miguel J. Galanes se nos presenta como un poeta dotado de una profunda sensibilidad, preocupado por encontrar un sentido que dote a los aconteceres próximos de una carga de veracidad poética. Las imágenes son el resultado de una búsqueda por dar al verbo una justeza que lo haga dúctil en su capacidad de comunicación.

J. Galanes no es solamente un estructurador de imágenes, más o menos brillantes, sino un indagador de las posibilidades del lenguaje; en sus poemas asistimos a un rescatar los hechos cotidianos, las experiencias personales desde una dimensión cargada de humanidad. La forma en que ha estructurado el contenido de su libro nos da la medida de una preocupación por fijar los hechos vitales, sin apartarlos de su contexto experiencial.

Se podría decir que una de las vertientes más importantes por la

cual discurren los poemas de *Inconexiones* es no la inconexición de los elementos poéticos y temáticos, sino todo lo contrario. La realidad de estos poemas radica en su acabada estructura, por la cual J. Galanes procura sintetizar experiencias y hacerlas un hecho transferible.

Inconexiones puede ser visto desde muy variados ángulos, a pesar de su aparente ordenación temática en siete apartados: Nacimiento, Niñez, Adolescencia, Juventud, Madurez, Declive, Muerte. Cada uno de estos apartados contiene una autonomía expresiva que los convierte en piezas unitarias de un todo, en el cual los poemas son búsquedas perfectamente delimitadas por unos hallazgos en cuanto a la estructura del lenguaje, lo cual les convierte en elaborado prisma de sensaciones.—*G. P.*

MARIANO ROLDAN: *Alerta, amantes*. Ediciones Azur. Madrid.

Son muchas las obras que avalan el sitio que Mariano Roldán ha adquirido dentro del conjunto de poetas que hoy constituyen la poesía contemporánea española. Al tratar de reseñar un libro de poemas—triste esfuerzo que en muchas ocasiones no es sino un pobre reflejo de lo que desearíamos decir—tratamos de encontrar o de vislumbrar ese detalle individualizador de una voz, el cual en muchas ocasiones no se nos entrega en forma inmediata, sino por una especie de impacto emocional retardado que nos conmueve y es causa de una aproximación con un poema, un libro o a veces, tan solo un verso. Decimos esto porque encaja perfectamente en esa primera impresión que emana de los poemas de Mariano Roldán que se agrupan en su libro *Alerta, amantes*.

Al leer los poemas, al detenernos o ser detenidos en algún verso de este libro, no estamos ni somos conscientes del ámbito poético donde reside y desde el cual nos llega la comunicación, el impacto emocional, su poder de transferencia expresiva. El conocimiento nos va llegando como en sordina, pausadamente en ese volver a lo leído, en ese retomar el sendero de una voz que palpa con mesura, que acaricia los hechos donde la emoción habita, como quien palpara un friso cargado de formas sugerentes y llenas de una palpitación vital. Porque lo que hace la poesía de Mariano Roldán es más un acto de invitación al conocimiento que una exposición del acontecer poético. En *Alerta, amantes* asistimos al pasado y desde él vamos reconstruyendo un mundo de sensación, a un revalorar poéticamente lo vivido desde los ángulos más insospechados. Una voz que retorna a las primeras visiones emocionales de la in-

fancia para reconquistarlas y convertirlas en caudal de una búsqueda expresiva.

Mariano Roldán nació en Rute, Córdoba, 1932, y fuera de su obra poética cuenta con una serie de trabajos antológicos sobre poesía.—*G. P.*

LUIS BELTRAN GUERRERO: *Candideces, décima serie.* Editorial Arte/Caracas. Venezuela, 1979.

Candideces, en su décima entrega continua, constituyen la realidad más viva de un espíritu abierto a los más variados aspectos, a los más variados asuntos donde la vida se manifieste. Y en este sentido, la vida aquí tiene el más seguro sentido humanista, el del conocimiento. Luis Beltrán, haciendo uso de la más completa y elaborada realidad del lenguaje, nos hunde en un reencuentro continuo con el mundo circundante. La erudición en Beltrán Guerrero no es una sofisticada enumeración de hechos, sino un despertar de la mirada ante las cosas pequeñas de la vida, todo con un sentido de profunda ternura.

Tendríamos que decir aquí que son muy pocas las ocasiones que tenemos de poder disfrutar literariamente, de la forma como nos ha deparado la lectura de este libro. Todo el volumen es un conjunto de chispazos de ingenio y conocimiento, la nota corta, el artículo breve, la reseña de un viaje, todo se nos transforma en una entrega de acabada maestría idiomática, en una apertura al conocimiento directo del mundo que nos rodea, y que muchas veces se nos escapa en sus detalles más significativos.

Muchas son las cosas que se han dicho sobre estas notas y apuntes que se reúnen bajo el nombre genérico de *Candideces,* mucho se ha dicho también sobre su autor. Sería una labor ardua citar aquí lo expresado sobre *Candideces,* pero no estará de más traer en esta ocasión algo de lo dicho con respecto a este libro: «ahí se aúnan para deleite del espíritu lo cotidiano y lo trascendente, la agudeza y la profundidad, la sabiduría y el donaire, el talento y la profundidad. Todo ello, demás está decirlo, en un castellano pulcro y vigoroso, alado y grave». Como hemos dicho, mucho podríamos citar y mucho tendríamos que decir sobre este libro del escritor venezolano.—*G. P.*

NOEMI GRÜNBERG: *Acontecer.* Aguilar, S. A. de Ediciones. Madrid.

Un conjunto de poemas puede ser o no ser un libro, es decir que puede tener o no tener una unidad orgánica que vertebre y dé una di-

mensión totalizadora. Los factores que influyen para que se nos entregue ese sentido de unidad pueden ser muy variados: una temática determinada o la tensión emocional frente a o motivada por un hecho circunstancial que hace que se produzca la aglutinación de sensaciones que irán dando la realidad de una voz.

Leyendo el conjunto de poemas que forman *Acontecer* se advierte que su principal característica expresiva es precisamente el sentido de unidad que, como una atadura emocional, atraviesa todo el libro. Poco o nada sabemos de la autora de *Acontecer,* nada se nos dice de su obra anterior, estos poemas solamente están acompañados de un prólogo del poeta, también argentino, José Alberto Santiago, el cual sin aportarnos datos personales nos va dando algunas coordenadas para adentrarnos en el sentido interno que existe en estos poemas de Noemí Grünberg: «*Acontecer* es un libro que pertenece a una corriente típica de la poesía argentina: la de la soledad del desarraigo». Es partiendo de esta tipificación motivadora desde donde podemos calibrar ese sentido de desamparo que existe en este libro; un desamparo que nos traduce con una innegable sobriedad expresiva una ruptura que se manifiesta sin estridencias, pero en la cual está la permanencia a un entronque telúrico que sobrevive al cambio por la sola fuerza de la expresión poética.

En alguna parte del prólogo José Alberto Santiago dice de la autora: «Frente a la soledad del desarraigo, suelen asumirse múltiples actitudes: (...) La actitud de Noemí es la lucidez. Una lucidez empapada por la leve melancolía del desencanto que la lleva a dudar de su identidad».—*G. P.*

VARIOS AUTORES: *Poesía en carne propia.* Premio Concurso de poesía Obrera. Ediciones HOAC. Madrid.

Los planteamientos que son guía de este concurso los podemos encontrar claramente expresados en el prólogo que abre el volumen. En él se nos dice: «Nuestra postura es la defensa de la poesía popular (y atención al término, que no es lo mismo que populachero) y ello quedó planteado a través de las bases. Y bajo ese prisma se hizo la selección». También se nos dice que se recibieron 74 trabajos, todos de procedencia obrera, de los cuales se seleccionaron para su publicación los que componen esta entrega a que hacemos referencia.

Se nos hace imprescindible reseñar aquí la introducción de las bases de este concurso, que hace más preciso el sentido que se encierra en el

prólogo: «El departamento editorial de Hoac, en coordinación con la sección de cultura del *Boletín de Noticias Obreras*, y con los objetivos de estimular la creación de los poetas, difundir a través de la edición y distribución de sus trabajos la cultura y dar a conocer una serie de obras que representen el quehacer poético de carácter popular, convoca este concurso».

Los poetas aquí representados nos evidencian la existencia de un querer expresarse y con ello un deseo de expresar también unos hechos sociales que inciden profundamente en la realidad, muchas veces tremendamente cruel, de un mundo donde la marginación es la huella siempre latente. Puede que en estos poemas no nos hallemos con el encuentro de unos logros expresivos perfectamente enmarcados dentro de las preocupaciones estéticas, pero sí hemos de reconocer que en ellos existe humanidad y hondura. Los poetas y los poemas seleccionados en esta pequeña analogía del concurso son: Juan Rafael Perdomo, *A golpe de luz;* Alfredo Buxan, *Dos poemas de amor;* Eduardo Nogareda, *Esta hoguera nuestra;* Manuel Pérez Alvarez, *Parte de nuestros retratos rotos,* y Carmelo Sancho Pellicer, *Con todas las manos en tu nombre.—GALVARINO PLAZA (Fuente del Saz, 5. MADRID-16).*

EN POCAS LINEAS

JUAN MARICHAL: *Cuatro fases de la historia intelectual latinoamericana* (1810-1970). Ed. Fundación Juan March/Cátedra. Madrid, 1978.

El libro recoge cuatro conferencias que Juan Marichal dictó en la Fundación March en enero de 1978: «El designio constitucional, de Moreno Bolívar (1810-1830)»; «De Echeverría a Sarmiento: el liberalismo romántico (1837-1868)»; «De Martí a Rodó: el idealismo democrático (1870-1910)», y «De Martínez Estada a Octavio Paz: el balance de una historia (1930-1970)». Y por este motivo, por tratarse de un texto escrito para divulgación y ceñido a los rigores de un tiempo tan limitado como el de una conferencia, naturalmente el libro es una breve introducción al vastísimo—y casi desconocido en España—tema de la historia del pensamiento latinoamericano. Sin embargo, la capacidad de síntesis y el profundo conocimiento de la cuestión que posee Marichal le permite trazar el bosquejo de las grandes líneas directrices de la ideo-

logía del continente, en especial en las primeras décadas del siglo XIX, período al que le dedica mayor espacio.

Señala que Simón Bolívar representó en su generación el reverso de Mariano Moreno: mientras el venezolano provenía ideológicamente de Montesquieu, el argentino era un heredero directo y difusor entusiasta de Juan Jacobo Rousseau. Expresa Marichal que «en pocos hombres de acción ha habido tan estrecha relación entre ideas y circunstancias como en Bolívar; pero su actitud se sustenta siempre en un cuerpo coherente de ideas», y agrega: «Bolívar se encontraba en una encrucijada histórica de la cual no podía estrictamente salir: la encrucijada de los constitucionalistas que querían apoyarse a la vez en el racionalismo constructor del siglo XVIII—en los *hechos posibles,* que decía Sieyès—y en las peculiaridades históricas, en los *hechos positivos,* a que aludía también Sieyès. En suma, esos constitucionalistas querían apoyarse simultáneamente en la razón y en la historia, pero una historia vista con experiencia que aconsejaba la cautela y los pasos muy contados».

«Al llegar a la generación argentina de 1837—la más representativa en la América Latina del liberalismo romántico—volverá, en gran medida, a afirmar la capacidad realizadora de la razón humana. Volverá, en suma, a reafirmar el principio que guiaba a Moreno: la libertad sólo es posible fundarla en el simple y siempre fecundo concepto de la igualdad humana», expresa.

Al mencionar el período en el que brilla la figura de Domingo Faustino Sarmiento no puede evitar traslucir su admiración por el autor de *Civilización y barbarie,* de quien dice: «no hay en la Europa del siglo XIX una figura comparable a la de Sarmiento como paradigma del intelectual liberal entregado, en alma y cuerpo, a la educación dignificadora de una comunidad».

En la tercera parte, destinada al análisis comparativo de Martí y Rodó, Marichal asegura: «La figura sacrificial de Martí fue un símbolo que dio *unidad emocional,* por así decir, a la generación de 1900. Pero fue *Ariel* el libro que dio a los latinoamericanos una aspiración colectiva para el mañana».

El análisis del último lapso, el que va de 1930 a 1970, complejo como pocos tanto en lo político como lo ideológico, ha sido sintetizado en menos de diez páginas, en las que a vuelo de pájaro se brinda una somera visión del contradictorio y cuestionable Ezequiel Martínez Estrada y del polémico Octavio Paz, a través de la ideología puesta de manifiesto en uno de sus ensayos fundamentales: *El laberinto de la soledad.—H. S.*

RAFAEL ALBERTI: *Abierto a todas horas.* Ed. Seix Barral. Barcelona, 1979.

Un nuevo tomo de la obra completa del autor de *Marinero en tierra.* En este caso un volumen publicado originariamente en 1964, cuando Alberti tenía poco más de sesenta años. El dato no es ocioso: el libro incluye un largo capítulo íntegramente dedicado al otoño, fotografías del otoño, pinturas del otoño, fragmentos húmedos del otoño, estampas fugaces del otoño, una película con los tenues colores del otoño. Pero también del otoño de una vida. Y cuando se traspasa la epidermis de una temática casi tópica en la poesía, el libro crece como si detrás de una pequeña galería se abrieran decenas de pasadizos. Al llegar a la nueva década que tradicionalmente se considera como la del ingreso en la vejez, el hombre escribe de manera sutil, apenas insinuada la memoria y el balance de su vida, se enfrenta consigo mismo, se cuestiona: *«También yo ladraría. ¿Quién no ladra / después de tantos años de hablar solo / tan cansado lenguaje conocido? / Otros seres acaso / podrían entenderme mejor, porque este idioma / que se escapa de mí ya no me vale / para dar con más luz lo que quisiera».* O sintetiza: *«Este bosque, este bosque / es igual que otros bosques. / Y, sin embargo, yo quizá quisiera / estar en otros bosques».* O se pregunta: *«¿Se apagó ya el otoño, recién llegado apenas? / Una nube fugaz se lo ha llevado».* También los problemas de su exilio, su largo exilio, aparecen en el libro: *«Otoño silencioso de este bosque, / ¿me estoy desvinculando de la patria, alejando, perdiéndome? / Haz que tus hojas, que se lleva el viento, me arrastren hacia ella nuevamente / y caiga en sus caminos / y me pisen y crujan / mis huesos confundiéndose / para siempre en su tierra».*

La relación otoño en la naturaleza y en la vida surge transparente y sin metáforas en el poema 16: *«Espero el desprenderse de mí el verso / como el árbol de otoño / espera desprenderse de la hoja».* Claro que no sólo al poeta le ha llegado el otoño: *«Era alta y verde. Tenía / largas ramas por cabellos, / con hojas rubias, perennes. / Toda ella / siempre andaba en primavera. / Me pregunto ahora, lejos, / perdido entre tantos muertos: ¿Le habrá llegado el otoño? / Y si alta y verde era siempre, / ¿cómo podrá ser ella en otoño?»*

Esta primera parte del volumen (con 32 poemas) mantiene una homogeneidad de tono que decae en el resto del libro, donde la tendencia al puro juego, a la copla exclusivamente musical, no siempre lograda, o al entretenimiento gráfico tipo caligrama, hacen que el libro pierda aire. Sin embargo, ese capítulo íntimo del principio oculta, hace olvidar, las caídas del resto.— *H. S.*

ALFREDO BUXAN: *Cuaderno de Lebu.* Sin mención editorial. Madrid, 1979.

Un salto. Desde *Las ascuas de la leña combatida* (ver *Cuadernos Hispanoamericanos* núm. 346) ha habido un salto. Muy poco tiempo para crecer tanto. Un estirón como el que dan los adolescentes en pocos meses. Y a veces (siempre si es auténtica) la poesía tiene algo de adolescente. Esa cierta sorpresa ante las cosas, esa manera inédita de mirar los colores y los rostros, esa forma recién inaugurada de repetir palabras. La adolescencia poética de Buxán en su primer libro no era—ya lo dije—inmadurez, sino parienta del asombro, de ese asombro por el cual se reconoce a los poetas entre tanto publicador de versos; pero en muy pocos meses—antes de un año—le ha sabido agregar madurez a sus palabras. Un verdadero salto.

Buxán agradece en este breve *Cuaderno* a tres de sus poetas: César Vallejo, Gonzalo Rojas y Félix Grande; «aquel César niño taciturno, este Félix de terror y piedad y ternura incontenibles, todo Gonzalo ahora en el aire, tenaz como las llamas. Qué médula los cose a través de los siglos, a través de los países. Esta es parte de mi deuda, la más grande: mis padres conocidos. En ellos sorbí la desmesura de lo cotidiano, la zona oculta de la bondad silenciosa, la totalidad de la muervida, *el lejano parentesco entre los hombres.* Así el *Cuaderno* no es un homenaje, sino un plagio, un minúsculo plagio de gratitud». Pero Buxán exagera: no hay plagio; hay un poeta que asimila lecturas y no le tiene temor a que otras voces lo anulen o lo aplasten porque ha sabido partir de la humildad. Y en ese tono humilde encuentra sus mejores hallazgos. Porque la poesía siempre es recreación. Malraux—citado de memoria—decía que las obras de arte en todos los casos provienen de otra obra de arte. Podría agregarse que fuera del talento de cada uno, la habilidad del artista consiste en saber elegir los modelos.

El *Cuaderno* es un homenaje, un agradecimiento, un gancho de montañista para seguir ascendiendo, una prueba de que las palabras ajenas de pronto son de uno y también un canto de amor: *«Por amor, como un sol tímido / he de traspasar el miedo, la cancela, la edad, la violencia sorda / de la muerte que se presenta plácida, / que viene siempre última a restregársenos / como un gato enfermo; ábreme / lo principio / la síntesis / o nada más / tu cuerpo tibio. Para llorar de gratitud, tendida hermosa, para llorar, como mastican / el tiempo y el tabaco los ancianos, hermosa, / abierta carne de hembra sobre la mía, revuelta, y entregada a esta borrosa sucesión de días».* Por eso Buxán puede escribir más arriba: *«No temo morir porque os conozco, noches / de espesa libertad, minutos frágiles, / efímeros, más efímeros que este pardo re-*

cuerdo, pobre y húmedo en mi calor / de la mejilla, efímeros, claro, pero minutos vivos de vigilia / y plenitud y como trigo ahondándose / caricioamente bajo el sudor de ambos, / desnudos y callados».—H. S.

MILAN KUNDERA: *La vida está en otra parte.* Ed. Seix Barral. Barcelona, 1979.

Hay personas que difícilmente encuentran un lugar cómodo bajo el sol. Tienen un desacuerdo con el mundo tal cual es y se atreven a manifestarlo, a pensar que—pese a todo—es posible fabricar un fragmento de universo en donde las cosas puedan llegar a darse de un modo más humano y, por tanto, más libre y más justo. Ese tipo de gente resulta incómoda al poder, a cualquier poder. Milan Kundera, nacido en Brno, Checoslovaquia, en 1929, es uno de esos casos. Afiliado al partido comunista al término de la segunda guerra, fue expulsado en 1950. Rehabilitado en 1965, se vio excluido de nuevo en 1970. Fue profesor de la Escuela de Estudios Cinematográficos de Praga hasta 1970, fecha en que perdió su cargo y sus obras fueron retiradas de librerías y bibliotecas de Checoslovaquia. Su primera novela, *La broma,* de 1968, casi coincide con la primavera de Praga y fue traducida a doce idiomas. Para la crítica, *La vida está en otra parte,* escrita en Francia y publicada en 1973, representa el pico más alto de una obra que incluye teatro, relatos y poesía. «Milan Kundera—escribe Carlos Fuentes en el prólogo—, el otro K de Checoslovaquia, no necesita acudir a forma alegórica alguna para provocar la extrañeza y la incomodidad con las que Franz Kafka inundó de sombras luminosas un mundo que ya existía sin saberlo. Ahora, el mundo de Kafka sabe que existe. Los personajes de Kundera no necesitan amanecer convertidos en insectos porque la historia de la Europa central se encargó de demostrarles que un hombre no necesita ser un insecto para ser tratado como un insecto».

Jaromil, poeta cuyo padre ha muerto por salvar su personal y estricto sentido ético, vive en el seno de una sociedad estalinista y poco a poco deberá pactar con las normas de conducta del poder, hasta llegar a la colaboración con las actividades policiales. «La ilusión del porvenir —sentencia Fuentes—ha sido el idilio de la historia moderna. Kundera se atreve a decir que el porvenir *ya tuvo lugar* bajo nuestras narices, y huele mal.» El precio de su actitud—naturalmente—es el exilio; el resultado, una novela llena de hallazgos humorísticos y oficio literario.—*H. S.*

JOSE GRIGULEVICH: *Pancho Villa*. Ed. Casa de las Américas. Colección Nuestros Países. Serie Estudios. La Habana. Cuba, 1979.

Voceras de los propietarios del poder económico, las capas ilustradas de América Latina se encargaron de escribir la historia. Una historia donde las levitas de los doctores de la ciudad significaban progreso y civilización mientras los líderes populares representaban atraso y barbarie. Quienes fabricaron la dicotomía también crearon imágenes distorsionadas de las realidades de los distintos países del continente. Cada vez que un hombre era seguido por los desposeídos y defendía—a su modo y con las armas a su alcance—la soberanía de su patria, era calumniado. Con matices, esa historia es la que sigue enseñándose hasta nuestros días, la que hemos aprendido en las escuelas y la que, con cuentagotas, llegó a Europa. La lista de nombres a quienes acompaña una leyenda sanguinaria y bárbara es larga. Sin embargo, esos hombres eran ciegamente seguidos por sus pueblos. Paradojas.

Pancho Villa, líder de la Revolución Mexicana que encabezó, junto con Emilio Zapata, el movimiento campesino que pretendió transformar las estructuras socioeconómicas de aquel país, ha recibido, además de infundios, una imagen folklórica donde lo principal es lo pintoresco y lo político lo accesorio. El chileno Jaime Concha ha precisado al respecto en el prólogo: «Un charro de sombrero alón, con grandes bigotes y ceño bestial, que maneja pistolones porque sí; una balacera continuada, con actos brutales de machismo, tal es la caricatura difundida acerca de uno de los más altos héroes populares de América Latina y de la gesta en que participó».

José Grigulevich traza una biografía del caudillo mexicano ajena a esos tics. Narra su vida novelesca, llena de aventuras, y sigue a Villa en cada uno de los días fundamentales de su historia. Una trayectoria signada por cárceles, fugas, evasiones y sangre; incluso la muerte llegó a estar tan cerca que pudo escapar—milagrosamente—cuando estaba frente al muro en el que un pelotón ya preparado debía fusilarlo. Luego de sus brillantes triunfos militares, Villa se verá traicionado una y otra vez por los letrados, los políticos y los jefes militares, que al no poder doblegarlo para que favoreciera sus intereses, optarán por destruirlo.

Pero el libro excede la biografía: muestra la injerencia de los Estados Unidos en la contienda y busca las raíces ideológicas del fracaso de la revolución en la falta de un apoyo obrero que fuera el soporte en las ciudades de la lucha que en el interior libraban los campesinos. Para Grigulevich, la explicación es que «los revolucionarios no eran capaces de comprender en forma cabal las auténticas fuerzas que movían a la Revolución. Las contradicciones de clase se reflejaban a través de su

mentalidad en forma de relaciones privadas, de simpatía y antipatía individuales por uno u otro personaje de la Revolución. De esta manera, la hostilidad de clase se transformaba en odio personal y la lucha se desarrollaba en torno a líderes, no a ideas; líderes que no representaban conscientemente, sino más bien simbolizaban los intereses de un grupo o de una clase».—*H. S.*

JEAN PAUL DUVIOLS: *Voyageurs français en Amérique (Colonies espagnoles et portugaises)*. Ed. Bordas. París, 1978.

Como se sabe, los testimonios de los viajeros son esenciales para conocer aspectos mínimos, cotidianos de una comunidad en determinado momento de la historia. Incluso aquellas exageraciones, prejuicios y arbitrariedades que frecuentemente suelen teñir estas crónicas, sirven para medir el grado de hostilidad o prevención que poseían los extranjeros contemporáneos respecto a un país y sus habitantes.

A lo largo del siglo XVI los franceses intentaron implantar algunas colonias estables en América, pero sólo lo consiguieron en Canadá, fracasando, en cambio, en sus esfuerzos por permanecer en Guanabara y en la Florida. Sin embargo, comerciantes—legales e ilegales—, diplomáticos, políticos y científicos continuaron viajando y dejaron testimonios inestimables para el mejor conocimiento de las colonias españolas y portuguesas, e inclusive, para una visión siquiera aproximada de los primeros tiempos de la independencia a comienzos del siglo XIX.

El libro de Jean Paul Duviols, profesor en la Universidad de París VIII, autor de un conocido método de estudio del español, analiza y destaca los aspectos fundamentales de 140 crónicas de viajeros, que abarcan desde comienzos del XVI hasta 1831.

La metodología adecuada ha permitido entresacar de ese cúmulo de volúmenes olvidados y manuscritos desconocidos, una panorámica de singular importancia que permite al lector una imagen no sólo descriptiva, sino también ideológica, tanto de quienes escribían sus impresiones como así también de los observados. La vida cotidiana, las costumbres, la psicología de los españoles trasplantados en los primeros tiempos y de españoles y criollos después, alberga varios hallazgos notables, ejemplos de capacidad de observación. Y lo mismo puede decirse de las descripciones arquitectónicas de las primitivas ciudades americanas.

El libro, insoslayable para el estudioso de la conquista y colonización, incluye una completa bibliografía y una breve antología de textos dedicados a cada una de las principales ciudades objeto de crónicas.—*H. S.*

BORIS PASTERNAK: *Por la paz y por el pan.* Ediciones 29. Libros Río Nuevo. Serie Ucieza. Barcelona, 1979.

La concesión del Premio Nobel en 1958 y la prohibición por parte de las autoridades soviéticas de que concurriera a recibirlo dieron notoriedad internacional al nombre de Boris Pasternak, pero fundamentalmente a su novela *Doctor Zhivago,* traducida en poco tiempo a decenas de idiomas e incluso vertida al cine en un filme más o menos anodino. Sin embargo, la obra poética de Pasternak ha permanecido en un segundo plano, juzgada casi siempre en función política.

Nacido en febrero de 1890 en Moscú, hijo de un académico de Bellas Artes, Pasternak comenzó dedicándose por entero a la música. «Yo no podía imaginar siquiera mi vida sin la música..., la música era para mí un culto», explicaría después. Cuando abandonó esos estudios, ingresó en la Facultad de Historia y de allí optó por la Filosofía, carrera que al fin terminaría. Sin embargo, tampoco allí estaba su verdadera vocación, la cual empezaba a mostrarse en sus primeros trabajos poéticos, que en el verano de 1913 dieron como fruto un inicial—y deficiente—volumen de versos, *Un mellizo en las nubes,* libro del que se arrepentiría posteriormente. Pero es con el arribo de la Revolución de Octubre, cuando Pasternak encuentra su verdadera voz, orientándose decididamente hacia la epopeya con obras que fueron calurosamente recibidas por la naciente crítica soviética. Pasternak no era un revolucionario apasionado y sólo a causa de los hechos que ocurrían a su alrededor se convirtió en uno de los poetas más notorios de aquella etapa de la historia de Rusia.

Este primer tomo, traducido del ruso por César Astor, incluye en su mayoría poemas de la primera época, rescatando hasta sus experimentos primerizos, previos a la primera guerra mundial. La selección sirve también para mostrar la evolución de Pasternak desde una poesía hermética de muy compleja interpretación, casi exclusivamente destinada a grupos minoritarios, exquisitos, hasta un verso de mayor sencillez, apropiado para su inclusión en revistas de gran tiraje y más apto para una comprensión generalizada, tal como lo solicitaban las tesis estéticas en boga en la URSS.—*H. S.*

LECTURA DE REVISTAS

MEGAFON

Publicada por el Centro de Estudios Latinoamericanos de Buenos Aires, bajo la dirección de la poeta y ensayista Graciela Maturo (autora de un exhaustivo e importante trabajo sobre la obra de Gabriel García Márquez), la revista *Megafón,* a pesar de la dificilísima situación argentina, ha llegado a su séptimo número en un lapso de cuatro años.

Haber tomado el título del de una novela de Leopoldo Marechal ya implica una toma de posición. En la Argentina, el nombre del autor de *Adán Buenosayres* ha sido—y es—bandera: la de una definida toma de conciencia frente a los problemas culturales desde una perspectiva opuesta a la línea tradicional. Mientras esta última se encandilaba—y se encandila—con las modas europeas, la otra propone elaborar una cultura mirando hacia el país. *Megafón,* desde el primer número, ha optado por este camino, más escarpado y difícil, pero también más independiente y auténtico.

En el editorial del séptimo número se reafirma esta postura sin estridencias, pero con claridad: «La Argentina—dice—ha cumplido un papel singular. Ha sido uno de los países americanos más ligados a Europa, tanto por su predominio étnico como por una notable dependencia cultural, que en ciertos momentos ha escindido a sus intelectuales de los estratos básicos de su propia raigambre». Y continúa más adelante: «No somos europeos transterrados, ni tampoco los descendientes de las originarias culturas de América. Sea cual fuere nuestra constitución racial individual, somos culturalmente una nueva entidad, con perfiles propios, que no repite a las culturas de las cuales proviene». Y concluye: «En esta encrucijada de la historia, la Argentina avizora dos opciones: ligarse a un mundo sumido en su fase materialista y decadente o asumir en plenitud el destino latinoamericano, volcándose hacia los pueblos hermanos para comprenderlos y desarrollar con ellos la nueva etapa a la que somos convocados. Esta última actitud es la que informa nuestro permanente quehacer y da sentido a nuestra prédica.

La entrega incluye, entre otros trabajos, los siguientes: «Oliverio Girondo: un viviente», de Jorge Torres Roggero; «La organización social de los guaraníes y las misiones jesuíticas», de Salvador Cabral; «La quiebra del espacio y del tiempo en la novela latinoamericana», de Liliana Befumo Boschi; «¿Qué es el historicismo?», de Fermín Chávez; poemas de Juan José Ceselli; «Algo sucede», de Edgardo Pesantes; «Roberto Arlt o la pérdida del centro», de María Elena Legaz; *«El*

otoño del patriarca, texto ambiguo», de Myrna Solotorevsky; «Sobre Juan Larrea y el surrealismo hispanoamericano», de la directora de la revista, y el discurso pronunciado por Ernesto Sábato en un homenaje a Leopoldo Marechal. La revista se completa con una demasiado magra sección bibliográfica que debería abultarse en próximas entregas.

Domicilio de *Megafón:* Centenario 1399-(1718). San Antonio de Padua. Pcia de Buenos Aires. Argentina.

* * *

NUEVA REVISTA DE LITERATURA

En el aula 116 de la Sección de Literatura de la Facultad de Filosofía de Valencia se reúne todos los jueves a las doce de la mañana la Asociación Cultural de esa Facultad. La *Nueva Revista* es el resultado del esfuerzo de ese grupo entusiasta que con anterioridad, en la primera época, editó una colección de poesía que llegó a dar a conocer seis títulos: *Frágil ciudad del tiempo,* de Miguel Mas; *Antología, Ascensión de la quimera, de* Alberto Jimeno; *Lebrel de sombras,* de José Luis Falcó; *Instantes,* de Agustín Araque, y *La pietat sota el mont,* de J. A. Guerola.

El primer número de la segunda época, aparecido en marzo de este año, incluye los siguientes trabajos: «Amor en una cinta», poema de Alfonso Canales; «Poemas del holocausto», de Alvaro García; poemas de Ramón Guillén y de Alfonso Cervera; un relato de José Gil de Ramales Buero, «El dragón, la doncella y el príncipe»; «Conjura de objetos», relato de Rafael Beltrán, y dos lúcidos trabajos críticos: «Del triunfo poético al fracaso vital», sobre la obra de Miguel Mas, por Jesús Costa Ferrandis, y «Herráez o la secreta voluptuosidad de pergaminos», de Alberto Jimeno.

Merece destacarse especialmente el acertado criterio de elegir para el análisis obras de autores muy jóvenes que recién se inician en la literatura. El método, poco habitual, serviría, si se adoptara de manera más generalizada, no sólo para señalar trabajos que de otro modo pasan desapercibidos, sino también para alentar, apuntalar y señalar aciertos y errores en las obras de los noveles. Por otra parte, ambos artículos denotan un óptimo nivel crítico. La revista posee además una diagramación ágil que invita a la lectura.

Domicilio de *Nueva Revista de Literatura:* Facultad de Filología de Valencia, Sección de Literatura, Universidad de Valencia.

* * *

OPINIONES LATINOAMERICANAS

Con un amplio abanico de materias se presenta el octavo número de esta publicación, dirigida por Arturo Villar Bergnes y editada en Florida, Estados Unidos. Desde la política hasta la comunicación y desde la economía a la arqueología y la literatura, *Opiniones Latinoamericanas* recoge breves trabajos de firmas notorias.

La sección política incluye los nombres del boliviano Luis Adolfo Siles Salinas («Progresos democráticos en Bolivia»), del chileno Jorge Edwards («La semejanza de los contrarios», donde compara el bloqueo económico a Cuba, a principios de la revolución castrista, con el boicot del comercio exterior chileno: «Los extremos suelen tocarse, o más bien, como diría el viejo Heráclito, cada cosa trae su contrario. Chile es la antípoda de Cuba en América Latina actual y, sin embargo, en las primeras reacciones frente al boicot alcancé a percibir algo de endurecimiento y del nacionalismo exacerbado que caracterizaron hace diecisiete años, con pretextos ideológicos exactamente inversos, la réplica cubana al bloqueo decretado por Washington»). También en la sección dedicada al tema político aparecen artículos del peruano Luis Alberto Sánchez y del argentino Miguel Gazzera. En el capítulo económico se destacan los nombres de Felipe Herrera y Vivian Trías; en el terreno de la comunicación se publica un exaltado elogio de la profesión periodística debido a Ramón J. Sender y en literatura se agrupan textos de Arturo Uslar Pietri: «Roger Caillois: Un vocero de la literatura hispanoamericana»; de Joaquín Roy: «Mariátegui y su interpretación de la realidad peruana»; de Jorge Campos: «El rebelde González Prada», y de Fernando Alegría: «Los árboles de Raymundo Way: José Revueltas». Por último, el número recoge diversas opiniones en un homenaje a Salvador de Madariaga.

Domicilio de *Opiniones Latinoamericanas:* 2355 Salzedo Street, Coral Gables, Florida 33134. EE. UU.—*H. S.*

PROXIMAMENTE:

NUMERO MONOGRAFICO DE HOMENAJE A VICENTE ALEIXANDRE

Colabora entre otros

Concha Zardoya, Antonio Carreño, Israel Rodríguez, José Olivio Jiménez, Leopoldo de Luis, Blas Matamoro, Ricardo Gullón, Enrique Azcoaga, Gustavo Correa, Jorge Rodríguez Padrón, Héctor Eduardo Ciocchini, José Luis Cano, Ariel Ferraro, Ildefonso Manuel Gil, Manuel Quiroga Clérigo, Fernando Quiñones, Sabas Martín, Jesús Fernández Palacios...

PRECIO DEL NUMERO 351

150 PESETAS



EDICIONES
MUNDO
HISPANICO